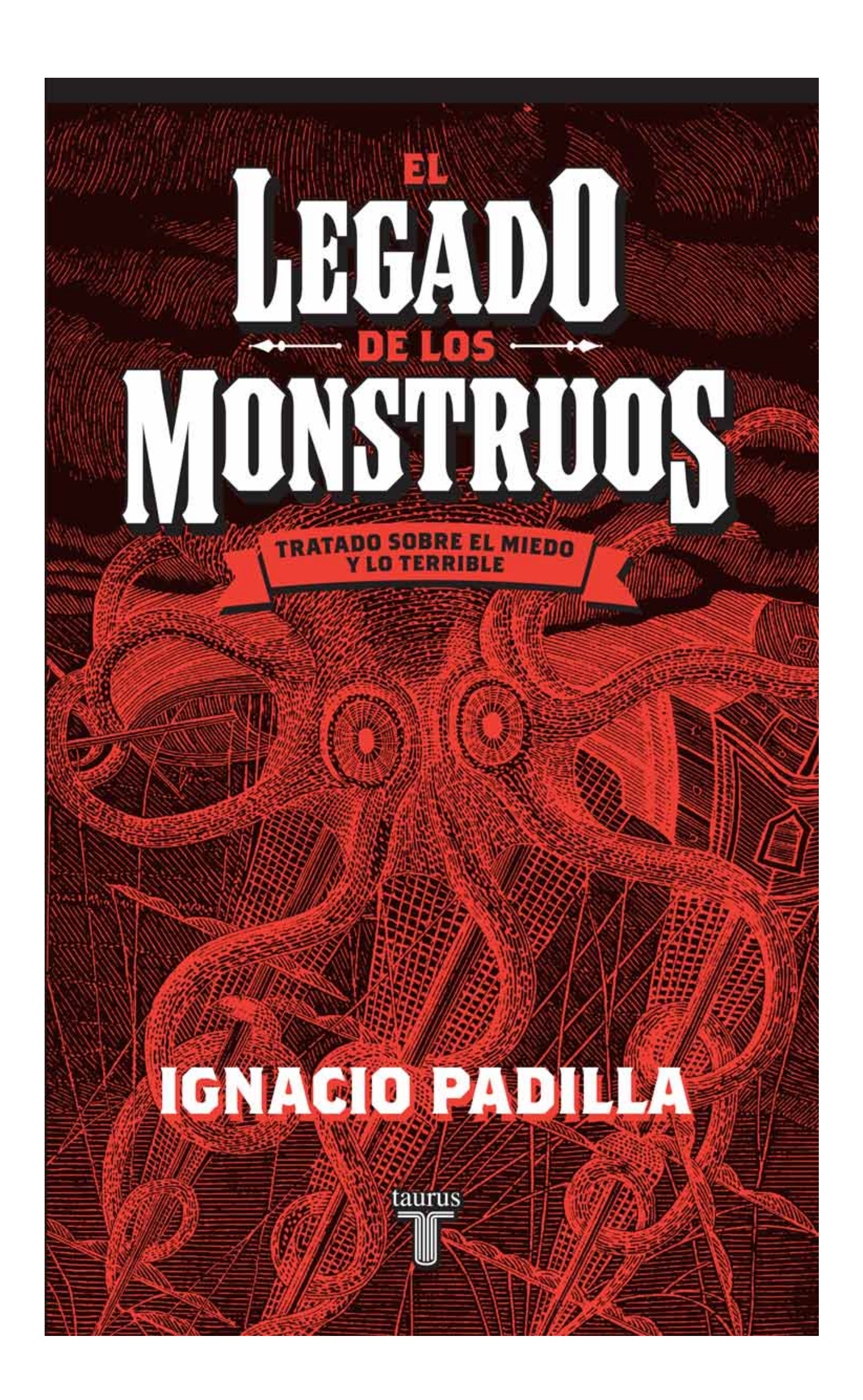

EL
LEGADO
DE LOS
MONSTRUOS
TRATADO SOBRE EL MIEDO
Y LO TERRIBLE
IGNACIO PADILLA
taurus

Ignacio Padilla

El legado de los monstruos

Tratado sobre el miedo y lo terrible

TAURUS

PENSAMIENTO

SÍGUENOS EN

megustaleer



@Ebooks



@megustaleermex



@megustaleermex

Penguin
Random House
Grupo Editorial

—Así es —dijo Sancho—, pero tiene el miedo muchos ojos y ve las cosas debajo de tierra, cuanto más encima en el cielo, puesto que por buen discurso bien se puede entender que hay poco de aquí al día.

Don Quijote de la Mancha,
I, capítulo XX

Proemio

The Incredible Fear Maghine

En los años setenta se estrenó sin gloria una película llamada *The Incredible Sex Machine*. La insulsez de la producción no opacaba lo ingenioso de su propuesta: un artefacto capaz de transformar en electricidad la energía desatada durante la cópula. Por un tiempo fantaseé una máquina que pudiera hacer lo mismo con nuestros temores. Ahora entiendo que máquinas así existen desde hace miles de años, y que su función no es menos prodigiosa: refinar la fuerza liberada en nuestras pesadillas hasta convertirlas en poderoso combustible histórico, estético y político.

Creo que la ficción, en cualesquiera de sus manifestaciones, es uno de esos artilugios refinadores de adrenalina. La épica, la narrativa religiosa, la literatura y la ficción audiovisual descuellan entre los muchos recursos con los que la mente humana ha articulado algunos de nuestros temores y deseos más hondos convirtiéndolos en imágenes comunicables y, más tarde, en monstruos paralizantes o activantes con los que aún se nutre una boyante industria. Estas visiones, monstruos y mensajes se han filtrado a su vez en otras expresiones del espíritu, no sólo librescas y no necesariamente bellas, proyecciones en las cuales el binomio de miedo y deseo se ha sofisticado adquiriendo el ímpetu suficiente para acicatear guerras y penitencias, vindicaciones y éxtasis. Acaso la narrativa de ficción no sea el primero ni el único mecanismo capaz de transformar un temor concreto en desaforada —y muchas veces incontenible— energía artística, política y social; pero es sin duda la que mejor ha optimizado el capital de una de las aprehensiones más antiguas y más humanas, una pesadilla secular que es también anhelo: el miedo a la muerte.

Tal ha sido la eficacia de la ficción religiosa, mitológica o

literaria, que las obras y los actos inspirados en los grandes monstruos cosmogónicos y apocalípticos han dejado de ser simples imitaciones para convertirse a su vez en otras máquinas refinadoras del combustible emocional pánico. Entre el púlpito y la palestra, desde la pintura rupestre hasta los medios electrónicos, el bestiario imaginado por los primeros hombres dejó muy pronto de ser una estantigua de horrores imaginarios para transformarse en un complejo sistema de significados posibles, lábiles y contagiosos, los más de ellos sublimes y escalofriantes, siempre estimulantes aunque rara vez felices. A través de los siglos, este sistema multívoco de alegorías monstruosas en las narrativas fundacionales ha fungido también como una bola de nieve que embarnece con todas las variantes del temor, la pasión y la ira, emociones que al cabo son una sola moneda de dos caras: el miedo a la extinción propia y el deseo de la extinción ajena.

Los hombres no sólo somos los proveedores de la materia prima con la cual se alimentan estas máquinas transformadoras del combustible pánico: somos asimismo los últimos consumidores de esa misma carga emotiva reelaborada ya con la pluma, ya con el pincel, ya con la cámara. Hemos desarrollado infinidad de artes y artefactos capaces, entre otras cosas, de convertir la pulsión pánica en un recurso renovable, sumamente inflamable y prácticamente inagotable para motorizar la Historia. Con frecuencia, nosotros mismos, en tanto seres creativos, hemos pasado a formar parte de la gran industria pánica: somos una monstruosa máquina hecha de máquinas que existe para consumirse a sí misma.

No podía ser de otro modo: las máquinas ficcionales que refinan la pulsión pánica nos amedrentan al mismo tiempo que nos atraen, pues son en esencia criaturas fieramente humanas, una pluralidad elástica y equívoca. La constante metamorfosis de nuestros monstruos pánicos vuelve necesario que acudamos siempre a nuevas y numerosas máscaras objetivadoras del horror. En el carnaval del infierno mundo, donde fiesta y violencia se abrazan bajo la mirada del dios Pan, inventamos constantemente los espejos cóncavos de la ficción, ostentos y portentos que nos permitan ver sin

reconocer abiertamente nuestro auténtico rostro: el rostro de seres que tememos, nos tememos y que, en el fondo, nos complacemos calibrando de qué modo y en qué medida la idea de la destrucción propia o ajena nos conforma, nos aviva y nos impele.

Ω

Aún está por escribirse una historia económica del miedo. Desde luego, no seré yo quien ahora lo haga; no es ése mi propósito ni me corresponde exponer aquí una visión rigurosamente comercial del uso y el abuso del miedo. Cierto, hace un tiempo, en un libro hermano de éste,[1] denuncié la prosperidad secular de la gran industria pánica en uno de sus mercados más visibles: el miedo al fin del mundo. Propuse entonces una aproximación ante todo sociológica arropada en un léxico económico; ahora aspiro a hablar del miedo en un sentido más amplio sin abandonar del todo las metáforas industriales, mercadológicas y económicas empleadas en aquella obra.

Eso, al menos, es lo que hallará el lector en la primera parte de este ensayo. En la segunda, más fragmentaria y tan dispersa como corresponde al tema que trata, el concepto del mercado pánico es parcialmente desplazado por la idea del monstruo. En este caso el análisis, me parece, tiende a ser más semiológico que sociológico, si bien no evito asomarme a los ámbitos de la teoría mediática, la psicología, la narratología y hasta a algunas ramas excéntricas de la teratología en su sentido más estricto.

No pretendo con lo anterior desarticular la propuesta original de estos dos libros. Tanto en éste como en aquél, el concepto del combustible pánico es ante todo una metáfora, un pretexto para reflexiones analógicas y convenientemente dispersas de lo temible y lo monstruoso. Aún estoy convencido de que el miedo en sí mismo ha sido ya revisado en infinidad de luminosos lances: Delumeau lo hizo en el dominio de la historia psicosocial, tanto Arendt como Eagleton han hecho lo propio en la política, Bauman y Kierkegaard lo han hecho para la filosofía. Por otra parte, numerosos médicos han desglosado el miedo desde su aspecto

fisiológico mientras que el tema no fue en modo alguno olvidado por Freud ni por Jung, no digamos por discípulos suyos tan notables como Piaget y Bettelheim. Algo menos estudiado ha sido el tema del miedo desde la mitografía, la teoría de medios y la teoría del monstruo. De ahí que me haya centrado en estos últimos campos de interpretación, acaso más familiares para el lector común.

Como sea, en estas líneas y en aquellas el tema de los monstruoso, como antes el del fin del mundo, son meros pretextos. No pretendo nada más que proponer la lectura de un ciudadano de a pie que tiene miedo, acude al miedo, se regocija con el miedo y se sabe utilizado por sus miedos. Soy un observador como cualquier otro que invierte cotidianamente su tiempo y sus recursos en productos, expectativas, relatos y memorias asociadas con el miedo, soy un horrorizado devoto de los monstruos que poblaron mi infancia y la de mis contemporáneos, monstruos que he aplaudido y alimentado cuando pasaron de mi imaginación y de la literatura a los medios masivos de comunicación y la red cibernética. Leo, temo, contemplo y me dejo espantar desde la posición de quien paga cada día su óbolo para atemorizarse en una sala de cine o en una novela de horror mientras se asombra y se queja del imperio del miedo de su país. Soy un mortal que sabe que lo es, y que todos lo somos; alguien que vive, consume y trasiega por la brevedad de la existencia lidiando como mejor puede con sus temores y atemorizando quizá a los otros; soy un habitante del mundo que valora o devalúa los productos del miedo que el mercado ofrece para su consumo, su protección, su deleite o su distracción. ¿Por qué lo hago? ¿Por qué lo hacemos todos? La pregunta, me parece, es legítima, como lo es también indagar en qué momento llegaron mis temores y los temores de todos a constituir una industria tan próspera, alimentada con un recurso tan escandalosamente renovable como es el miedo.

Libro primero

El combustible pánico

I

Apoteosis del hombre que tuvo miedo

Quienes frecuentan el ciberespacio no ignoran la resonancia que en nuestra lengua ha tenido la divulgación de una escena tragicómica grabada en 2007 en las calles de Ciudad Juárez. En escasas semanas, el miedo de un hombre común medianamente alcoholizado en una de las urbes más peligrosas del orbe se convirtió en un giro idiomático globalmente recurrido. “Tengo miedo”, es lo único que repite hasta el absurdo Juan Pablo Carrasco frente a los gendarmes que intentan someterlo a un examen de alcoholemia. Grabado casualmente por el corresponsal de una gran televisora, el desplante de Carrasco adquirió enseguida la celebridad estratosférica que sólo pueden ofrecer los medios electrónicos, las redes sociales y las comunicaciones en línea. Al principio, los cibernautas habrían divulgado el video como lo que era: un relato entre hilarante y grotesco. En cuestión de días, empero, Carrasco y su letanía del miedo habían sido vistos por más de un millón de personas; un mes más tarde la frase había arraigado en el habla y la música populares, en las telenovelas continentales y hasta en la política del territorio que va de California a Patagonia. Desbordado por su popularidad, Carrasco —hoy conocido como *El tengomiedo*— ha concedido desde entonces infinidad de entrevistas y cría en la red un portal donde nos invita a reflexionar sobre los rostros del miedo mientras aprovecha para promover distintos objetos con la enseña que tan bruscamente lo extrajo del anonimato.

La historia de Carrasco sería anecdótica de no ser por lo

inaudito y lo heterogéneo de su éxito. El video con su exabrupto ni siquiera alcanza a ser gracioso; no hay en él despliegues de talento, desenlaces inesperados, golpizas brutales, celebridades en trances comprometedores, en fin, nada de lo que habitualmente vigoriza el morbo colectivo. Bien mirado, lo que explica la resonancia del video es que da voz y rostro a una multitud amorfa que efectivamente tiene miedo y celebra no estar sola: una sociedad que se siente acaso tan ridícula como Carrasco e igualmente necesitada de exclamar hasta el cansancio, como en un mantra: tenemos miedo, tenemos mucho miedo.

Enunciar el miedo, acreditar sus articulaciones, mirarlo sin avergonzarse de él, gritarlo aun cuando eso nos haga parecer bobos o grotescos, repetirlo por cada una de las voces que ya no están entre nosotros: las mujeres que han muerto en la propia Ciudad Juárez, los civiles cercados en Afganistán, los pasajeros de aviones que invocan permanentemente el horror del 11/S, la gente común que ahora transita por sus ciudades mirando sobre el hombro, advertida de que en cualquier momento su cafetería preferida o el tren que lleva diez años conduciéndole al trabajo puede estallar, ya no por causa de un misil enviado desde miles de kilómetros de distancia sino porque el otro inmediato puede ser una bomba humana que no busca a nadie más que a nosotros para perpetrar una venganza acariciada desde hace cientos o miles de años.

Ω

Sería estupendo saber —o, por lo menos, seguir creyendo— que la felicidad o el amor nos impulsan desde que el mundo es mundo. Por desgracia, el sentido común y la experiencia histórica indican que no es así. De cara a acontecimientos recientes —en su pertinaz confirmación de horrores antiguos —, el pensamiento crítico ha tenido que renunciar a la idea misma del progreso y a la quimera de que al hombre lo mueven las ansias de un mundo mejor, libre y equitativo. Por eso hoy los desencantados historiadores vuelven a la defenestración de las buenas intenciones y del pensamiento utópico, y rastrean nuestro origen y nuestro rumbo en territorios más próximos al Tánatos que al Eros.

Escribe Sloterdijk en su estudio sobre la ira: “Aquel que se interese por el hombre como portador de impulsos afirmadores del yo y de orgullo debería decidirse por romper el sobrecargado nudo del erotismo”.[1] Esto sirve para el reconocimiento tanto de nuestra idea de la ira cuanto de nuestra idea del temor. Desentenderse de los panegíricos del Eros para recordar que también el miedo suele abrir caminos a los hombres para afirmarse en lo que temen perder tanto como en lo que desean poseer. Negar el pánico o la ira, añade Sloterdijk, “hace incomprensible el comportamiento humano en ámbitos muy amplios, un resultado sorpresivo si se considera que sólo se podía conseguir a través de la ilustración psicológica. Cuando se ha impuesto esa ignorancia, se deja de comprender a los hombres en situaciones de lucha”.[2]

La lección del pensador alemán sobre la centralidad de la ira ha sido bien aprendida. De un tiempo acá, los analistas del presente han optado por historiar ya no hechos sino emociones. Los resultados, hay que decirlo, son tan reveladores como desesperanzadores: alguno ha ensayado cierta historia de la felicidad para constatar que dicha emoción, de serlo, dista mucho de ser la fuerza que nos mueve; otros han acabado por descastar la idea de que el amor, primero, y el deseo, después, son el eje de nuestras acciones y nuestras reflexiones, como no sea a través de su constante oposición al miedo y la ira. Hoy la idea de las emociones más o menos positivas como catalizador histórico, tan próspera en tiempos de Danton, disuena con el ansioso mundo de la Caída del Muro de Berlín[3] y del 11/S. No es sorpresa que se vuelva la vista hacia la tensión entre el deseo y emociones más acres como posible propulsora de la existencia. Heráclito y Nietzsche, invocados por los nuevos exegetas del conflicto como el motor de la Historia, vuelven a ser los más convincentes iluminadores de la ultramodernidad.

No es que la especie humana haya cambiado; es sólo que ahora ha quedado más claro que leer la Historia a través del miedo, el dolor, el interés y la ira es infinitamente más iluminador que hacerlo desde perspectivas en apariencia más felices. La solidaridad y el altruismo fueron en el siglo XX más invocados que experimentados; el desprestigio de tales

emociones va aparejado con el simple hecho de que los hombres las hayamos pretextado para la erección de utopías que se alzaron con sangre y se derrumbaron pronto para dejar en carne viva la faz de una civilización distópica fundada en la ira, el odio y una vindicativa obsesión por la pureza.

Por primera vez una generación bautiza su siglo cuando éste apenas comienza: el nuestro, aseveramos con triste apresuramiento, es ya el Siglo del Terror. Quizás habría que matizar este fatal epíteto recordando que, en realidad, todo siglo ha sido un siglo de conflictos aterradores, de pugnas enclavadas en la dialéctica entre el dolor y la satisfacción, entre el horror al dolor y el deseo de satisfacción. Hoy sabemos que la mejor manera de entender los estragos del fracaso de las utopías socialistas y la omnipotencia del neoliberalismo cínico depende de que sepamos olvidar a Rousseau y Fourier para volver a Hobbes y Locke. El desciframiento de la espiritualidad fanática y asesina de nuestro ahora se entiende menos con los Evangelios que con las intuiciones de Durkheim, quien propuso que todo pensamiento religioso se origina en el miedo. Así como hoy se excava en la estética historiando la fealdad, procuramos desmontar la maquinaria del terrorismo desenterrando a los clásicos que, en la turbamulta de la Guerra Fría, escribieron Hannah Arendt, Michel Foucault y Primo Levi, exegetas del horror como vía segura para comprendernos. Devotos o escépticos, mansos o violentos, no podemos soslayar que con el miedo —y sus parientes— se escribe el libreto de nuestro accidentado diálogo con Dios y con el resto de sus criaturas.

“Los nuestros vuelven a ser tiempos de miedo”,[4] clama Zygmunt Bauman escandalizado ante el supuesto auge de alertas globales así como ante el creciente consumo de productos contra el miedo en las primicias del siglo XXI. Presiento que al pensador polaco lo ciega una suerte de nostalgia manriqueña: siempre, en tiempos de miedo, se piensa que antes se temía menos. ¿En verdad debemos leer el nuevo epíteto de nuestro siglo como signo de un incremento sustancial del horror? ¿Se debe el Siglo del Terror a la memoria magnificada del atroz siglo que lo precedió, o es sólo una percepción nutrida por las revoluciones de la comunicación?[5] Creo que este renovado protagonismo del

horror en Occidente es, más que nada, producto de una cierta maduración social catapultada por experiencias recientes y la sobreinformación. En la desazón de Bauman se encierra sencillamente la divulgación de la universalidad y la longevidad de nuestro miedo. La alarma de hoy es sólo un subproducto de la adquisición de un sentido profundo de realidad alimentado por las sangrías del mesianismo moderno y por el desprestigio del utopismo. La verdad es que se trata de la misma conciencia de siempre. Tratamos aquí del mismo reconocimiento con que Joseph Conrad fundó el siglo XX a través de un solo, contundente clamor: “¡El horror, el horror!”

II

SENTIR MIEDO:

EL MONSTRUO DE MUCHOS OJOS

Para apreciar la dimensión del miedo como fuerza, así como su insoslayable vínculo con el deseo y la manera como lo padece la especie humana, hace falta entenderlo primero como emoción en su faceta más elemental. Y eso, de entrada, no es trabajo fácil. Raymond Aron se dio por vencido en tal lance concluyendo que el miedo, por ser una emoción instintiva, no necesita definición.[1] Aron era un pensador probado en las vejaciones y los demonios del siglo XX, lo cual permite que su punto de vista sea atendible aunque insuficiente.

Más metódico, Jean Delumeau hizo lo que pudo y definió el miedo individual como “una emociónchoque frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación.”[2] La definición es ambigua, pues describe el miedo en términos de sus síntomas o sus posibles causas. Con todo, sirve al menos como punto de partida para que el propio Delumeau y sus numerosos seguidores nos hayan regalado con algunas de las más completas historias del miedo en un tiempo como el nuestro, donde el horror ha vuelto a atraer las reflexiones y preocupaciones de la humanidad.

Nuestra idea más recurrida del miedo es la de una emoción que nos ralentiza y nos fragmenta. Vemos el temor como una pequeña muerte, o como su sucedáneo; lo representamos

como una especie de catatonia que, con no librarnos de la pena de la extinción, la acrecienta. Numerosos sistemas mitológicos y poéticos aluden a este rostro ponzoñoso del miedo. Para Dostoievsky el infierno consistía en la contemplación fascinada y petrificante de una araña inmensa: esa araña no es otra que el miedo, el cual amenaza con inyectarnos su veneno con el fin de inutilizarnos y engullirnos a sus anchas. Basta que nos mire la Gorgona para que nos convirtamos en piedra: el monstruo no necesita atacarnos, pues lo que nos mata sin matarnos es su sola amenaza, el terror que provoca ese ser tan semejante a nosotros, ese miedo radical que dejará de acongojarnos cuando nos llegue de veras la deseada muerte.

En la Biblia y en los cuentos de hadas las faltas contra la divinidad o contra la moral también nos pueden transformar en piedra: piedras sin embargo conscientes de su inamovilidad. El miedo nos transforma en muertos vivientes condenados al horror de la indefensión, nos convierte en guijarros destinados al cautiverio dentro de una materialidad que puede padecer el dolor pero que es incapaz de defenderse.

En Occidente, la convicción de que somos culpables por el sólo hecho de existir nos exhibe más débiles que nunca ante un ser superior e irascible al que hemos ofendido. Petrificados frente a esa superioridad que nos amedrenta sin acabar de llevarnos a su cielo o a su infierno, nos sabemos vulnerables: no acabamos de morir de miedo; más bien ansiamos la muerte para dejar al fin de experimentar el miedo expectante y liberarnos así de la servidumbre de nuestra debilidad ante la fiera, es decir, ante el espectáculo de nuestra irrecusable mortalidad. La única solución que hallamos entonces para nuestra parálisis aterrada es la creación de monstruos y caricaturas de monstruos, seres encadenados por la imaginación, la risa y el espanto, horrores contados por el bufón:

> En tanto había razones para tener miedo y el hombre se sentía débil frente a la sociedad —escribe González Duro en su biografía del miedo—, la seriedad del miedo y del sufrimiento en sus formas religiosas, sociales, políticas o ideológicas tenía que influir fatalmente. La conciencia de la libertad era limitada y provisional,

> y por eso la desconfianza que el pueblo sentía por la seriedad y su preferencia por la risa no tuvieron siempre un carácter consciente, crítico y opositor.[3]

Olvidamos sin embargo que, al menos en su origen, el miedo entre las criaturas vivientes es menos un veneno que una reacción natural para pasar inadvertidos frente a lo que realmente nos amenaza: puede ser que, al vernos paralizados, la araña se compadezca de nosotros, puede ser que pase de largo y que hasta renuncie a devorarnos cuando nos hayamos convertido en repugnantes estatuas de sal.

III

PENSAR EL MIEDO: DIÁLOGO CON DUENDES

Más puntual que el de Bauman me parece el juicio de Jean Delumeau, quien razona que la humanidad ha estado desde el comienzo embarcada en un "diálogo permanente con el miedo".[1] Refugiado o fugitivo, airado o encerrado para resistir al enemigo, paralizado de terror o confiado al influjo de sus amuletos, el hombre sencillamente sólo puede ser con el miedo. Únicamente el hombre es capaz de pensar, transformar y dialogar con el horror que el resto de los animales sólo pueden sentir.

En su historia del miedo, Corey Robin señala que el miedo es la primera emoción mencionada en la Biblia.[2] La acotación es inexacta si consideramos que en el Génesis figura antes la ira de Dios; en cambio, es certera cuando hablamos de la primera emoción manifestada por el hombre bíblico. Cierto, no es fácil dirimir cuál es la más antigua de las emociones humanas, pero la observación de Robin es sugerente. La aparición temprana del miedo en la Biblia —como la cólera en la *Ilíada*— nos habla menos del lugar del miedo en el Tiempo que de su importancia en el Ser por encima del Tiempo. En ningún momento de sus días celestiales Adán y Eva muestran por Dios algo parecido al amor o la gratitud; tampoco puede decirse que sean felices. Si acaso, exhiben ante su Creador una sumisa indiferencia: dan por hecho su papel en un universo armónico del que no saben que podrían ser —y de hecho, serán— desterrados. Sólo ante la ira divina los primeros padres experimentan algo que curiosamente viene aparejado con su primer ejercicio de la

libertad y su ingreso en la conciencia del Bien y del Mal: temen porque al fin *saben.*

Es verdad que los animales también tienen miedo, emoción instintiva que está ahí para permitir la supervivencia de la especie. Este mismo miedo, sin embargo, también es conciencia y destino cuando es experimentado por los hombres. Miedo y conciencia nacen para el hombre en el mismo parto: el origen de la humanidad tal como la conocemos. El diálogo con el miedo del que hablaba Delumeau comienza en la autoconciencia, donde comenzamos todos. Eso es lo que intuyen los autores del Génesis, libro en que se fundan las narrativas que dan forma al judeocristianismo y al Islam. Contra la cólera de Aquiles, el miedo de Adán: mientras la parte grecolatina de la cultura occidental rinde culto al héroe airado, la judaica encomia al que huye de su conciencia culpable y exalta a aquellos que temen a Dios y que son exiliados del Edén. El miedo impulsará a los hijos de Caín en su largo peregrinar por la cárcel de la materia hasta el día en que se hagan acreedores al perdón y, con éste, a la recuperación de su plenitud ontológica.

Ω

Tal es nuestra necesidad de tener miedo —y de asumirla para mejor comprendernos—, que no faltan quienes definen al hombre como “el ser que tiene miedo”.[3] Referirse al hombre en términos tales corre el albur de ser tan reductivo como lo ha sido Bauman con su fatalismo manriqueño. Es verdad que el hombre tiene miedo y que, en palabras de Sartre, quien no lo tiene no es normal. Pero eso no significa que detentemos el monopolio del temor: lo que nos distingue de los restantes animales, provistos también de la capacidad de temer, es nuestra forma de reaccionar ante lo que nos amenaza, así como el modo como experimentamos, proyectamos e incluso deseamos ese temor.

Para sobrevivir, el hombre elemental debió sentir, ante todo, miedo. El temor constituye una garantía contra los peligros, es un reflejo esencial para la supervivencia. Como en cualquier animal, la aprehensión innata y defensiva en el

hombre debió de ser el miedo a ser devorado, suprimido por el otro o por lo otro. Merced a esta emoción pudo el hombre defenderse, paralizarse para no llamar la atención del predador o electrizarse, huir o pelar los dientes y erizar el pelo a fin de parecer mejor equipado para su defensa. Hasta aquí, la mecánica del miedo en el hombre es instintiva y, por ende, no distintiva; su información y su percepción del peligro fueron al principio tan escuetos como la de cualquier otra bestia. Con el resto de la creación el hombre comparte el miedo a todo aquello que avisa a sus sentidos que su vida y la de su especie están en riesgo: el vacío, el insecto ponzoñoso, el predador, el colmillo, el mar.

Algunos historiadores del miedo afirman que las causas de este temor instintivo se amontonan hasta fundirse en un gran detonador: lo incierto. No puedo estar de acuerdo: la incertidumbre no debería contarse entre las causas del miedo entre los animales, ni siquiera entre las causas del miedo instintivo experimentado también por los hombres. Para que las bestias reaccionaran instintivamente ante el miedo a lo incierto tendrían que contar primero con algún tipo de certeza. Y sólo el hombre puede tener conciencia de lo cierto.

En realidad, el miedo a lo incierto es ya una estancia superior del miedo, un peldaño al que sólo podemos acceder los humanos. A medida que el hombre primitivo comenzaba a comprender y distinguir entre lo experimentado y lo imaginado, sus miedos instintivos cedieron señorío a miedos derivados, también llamados objetivados o secundarios. Según aprendían los hombres a emplear la imaginación para comprender la existencia, comprendieron que hay temores explicables y otros intraducibles, o sólo traducibles a través de la ficción, ejercicio que permite objetivar lo difuso con elementos del universo conocido. Con la conciencia de la propia fragilidad, nutrida por la imaginación y por la capacidad humana de especular sobre las infinitas posibilidades de lo que puede dañarnos, los hombres elaboramos una caterva infinita de monstruos, algunos reales pero en su mayoría ficticios y sin duda más controlables que los reales. Pero estos monstruos imaginarios no nacieron para prevenirnos ni para disponernos contra los peligros: nacieron para atenuar, dotándole de rostro, el mayor de los miedos al

que estamos sometidos: la angustia, el miedo a lo incierto, ese miedo esencialmente humano y aterradoramente intangible que congrega todos los miedos posibles, sean instintivos o derivados.

Ω

El miedo, sentencia Al Gore, es el enemigo más poderoso de la razón.[4] El estadista se incorpora así a la nómina de quienes piensan que el miedo es siempre irracional. Burke, por ejemplo, escribió: "Ninguna pasión despoja con tanta eficacia a la mente de todos sus poderes de actuar y razonar como el miedo."[5] Pensaba asimismo Lactancio: "Donde el miedo está presente, la sabiduría no puede existir."[6] Si bien se entiende de dónde proceden, semejantes afirmaciones niegan que el miedo, en muchos casos, es pensable y puede que hasta razonable. Que ciertos miedos nos obnubilen no significa que éstos no puedan ser pensados o definidos por las herramientas de la imaginación, casi siempre con el fin de mitigarlos o domesticarlos transfiriéndolos a un universo conocido donde al fin es posible enfrentar lo que antes era vergonzoso, obtuso o de plano amorfo. El miedo es ciertamente una emoción que compartimos con otros seres vivientes, pero sólo en nuestra experiencia puede ser tamizado por la conciencia, la imaginación y el lenguaje.

Los monstruos de ficción con que combatimos la angustia —monstruos por lo general ubicuos en las narrativas folclóricas o religiosas— son producto de la sumatoria de imaginación, conciencia y memoria: imaginamos rostros para lo que no entendemos, discernimos entre lo inexplicable y lo razonable, recordamos nuestra fragilidad ante las amenazas de un entorno del que obtenemos y retenemos cada vez más información, ya sea para transformar el entorno en nuestro favor o para defendernos de él influyendo sobre otros seres y aprovechándonos de ello.

Con frecuencia los antropólogos se han preguntado si es posible establecer una proporción entre el nivel de una cultura y su conciencia de los peligros que la amenazan. Le pregunta en realidad es retórica, pues a estas alturas es sabido que el precio de la evolución de la conciencia ha ido en

detrimento de nuestra capacidad instintiva para defendernos de las amenazas primordiales. Lo que nos ha permitido transformar la naturaleza nos ha hecho paradójicamente más conscientes de cuántas cosas nos amenazan real o potencialmente como individuos y como especie. Parejamente, nuestra capacidad de anticipación y especulación ha incrementado nuestra angustia, pues nos ha vuelto más conscientes de cuántas cosas temibles o penosas somos incapaces de explicar, como no sea a través de la invención de duendes, dioses y demonios, seres antropomorfos que en el fondo nos obedecerán ilusoriamente porque proceden de nuestra imaginación.

El animal no puede imaginar buena parte de las cosas que pondrían en riesgo su existencia: con frecuencia no consigue evadirlas y debe extinguirse ante ellas en aras de una suerte de equilibrio cósmico. Esta inconsciencia de la amenaza, con todo, permite a la bestia andar por el mundo sin ver un peligro en todo. El animal no se angustia en la oscuridad ni titubea ante amenazas posibles: sólo reacciona ante amenazas concretas de acuerdo con su muy elemental código fóbico. En cambio, el hombre puede concebir infinidad de monstruos agazapados en la penumbra, a la vuelta de la esquina, bajo las aguas procelosas o en los bordes invisibles del cielo o de la tierra.

La conciencia, en suma, no nos ha liberado del temor; más bien lo ha multiplicado encadenándonos a él, aunque también defendiéndonos de la agresión, postergando la muerte, suprimiendo lo que ha dañado a nuestros antecesores y dotándonos con la capacidad para estructurar una serie de ficciones, vestiglos y ostentos ficticios que nos permiten creer que al menos conocemos al enemigo que nos amenaza. Cierto, no somos los únicos seres capaces de temer, pero somos —sin duda— los únicos obligados a dialogar con nuestros temores, inventándoles rostros y hábitos monstruosos, y abismándonos en sus demasiados ojos hasta que esos mismos ojos sean los nuestros.

Ω

Es probable que nuestra aptitud para entrever riesgos, así

como para inventarle forma a aquellos peligros que no podemos anticipar, haya permitido nuestra prevalencia. Gracias a la ficción y la especulación de lo temible subsistimos en un mundo donde, por simple comparación con otras bestias, seríamos físicamente ineptos para defendernos de lo que nos amenaza y para soportar la consciencia de cuán vulnerables somos. Este privilegio de la ficción especulativa, sin embargo, tiene un precio: resulta extenuante, por decir lo menos, convivir a salto de mata con la angustia constantemente encarnada en los monstruos, combatir sin tregua y con ficción al monstruo de la incertidumbre, una bestia en constante metamorfosis cuyo oscuro hábitat se expande con la conciencia creciente de la medida superlativa de nuestra ignorancia sobre lo que ocurre con la muerte o más allá de la muerte.

La Historia nos enseña que la angustia —privativa, esta sí, del hombre— ha recibido tantos nombres como ojos dicen que tiene. Contra el miedo concreto, la angustia en cuanto miedo a lo incierto se corona como paralizador y catalizador de la humanidad. De ahí que, para liberarnos de ella, insistamos en darle rostros y en inventarnos relatos que la domestiquen transfiriéndola, en el juego de la ficción, del dominio espantoso de lo insondable al reino llevadero de lo aprehensible. Nos hemos visto obligados a contraponer al miedo difuso infinidad de miedos derivados, temores dibujados o poéticos armados con eso que parece ser al mismo tiempo nuestra condena y nuestra mejor arma defensiva: la imaginación. Finalmente es la Loca de la Casa quien construye con nuestras propias vísceras y con el mobiliario de nuestro inconsciente las quimeras a las que tememos tanto como deseamos.

Los rostros y los monstruos que hemos inventado para domesticar la angustia florecen sobre todo en el arte y la religión, de donde pasan luego a la ficción mediática y cualesquiera soportes modernos de la narrativa de ficción. En ello pensaba Durkheim cuando señalaba que el pensamiento religioso es consecuencia de nuestra tendencia y nuestra necesidad de darle cara al miedo difuso.[7] Para combatir los riesgos, es preciso ponerlos al alcance de nuestra comprensión, así sea sólo en términos imaginarios o

especulativos; para dialogar con el miedo, así como con los deseos que tememos reconocer, necesitamos atribuir a éste un cuerpo y hasta una conciencia que, de ser posible, se asemejen a los nuestros. Necesitamos, en fin, de un ser ficticio que nos muestre tal cual somos, requerimos del espejo cóncavo del monstruo para que nos devuelva en su reflejo la realidad de los propios anhelos, los cuales suelen ocultarse bajo la máscara de la sociabilidad o en el teatro superestructurado de lo que se considera correcto, permitido y hasta decente.

Reciclado social y culturalmente, dice Lagrange, el miedo derivado nos permite reorientar nuestra conducta una vez que hemos reformado nuestra percepción del mundo hostil con ayuda de la imaginación.[8] Estos miedos derivados, secundarios u objetivados tienen formas de todos conocidas desde nuestra infancia prelógica y desde cualquier sociedad preliteraria: dioses y duendes, ogros y madrastras, espectros y demonios surgen en las etapas primeras de la conciencia como máscaras de Pan para domesticar el miedo difuso atribuyéndole rasgos sobre todo antropomorfos. Somos todavía permeables a la angustia, pero ahora que creemos verla, ahora que atribuimos el riesgo a seres parecidos a nosotros, quizá podamos negociar una amnistía con ellos. Por eso los halagamos, les ofrecemos sacrificios, leemos sus historias a nuestros hijos y les inventamos otras, oramos por ellos y contra ellos, los procuramos y los buscamos en la pantalla de cine; a veces hasta los adoptamos como compañeros, como guardianes contra otros miedos o incluso como coadyuvantes para la satisfacción de muchos de nuestros deseos.

En la medida en que son hijos de nuestra imaginación, los miedos derivados son múltiples e inestables, si bien tienen una raíz inmutable nacida de aquellos elementos que, con sernos propios, atribuimos a esa falsa alteridad proyectiva que son nuestros monstruos. Estas numerosas encarnaciones del miedo dependen de la reinvención constante de arquetipos o signos índice: son numerosas máscaras diseñadas para ajustarse a un mismo rostro. Si bien el pensamiento religioso, los sistemas mitológicos y las narrativas de ficción parecen resolver el problema de la angustia, lo hacen sólo de

manera parcial. Al arraigar en las conciencias grupales o individuales, los rostros que damos al miedo y las historias que les inventamos necesitan ser adaptadas a la circunstancia presente, pues tienden a convertirse en supersticiones, con lo que rápidamente pierden efectividad. Depositamos en el chamán, en el poeta o en el cineasta la reelaboración del imaginario pánico; incluso atribuimos a estos ungidos de la narración la capacidad de dialogar con nuestros monstruos, quimeras a las que seguimos afianzados porque en el fondo sabemos que nosotros mismos las hemos creado.

La superstición se desvía de la religión y la ficción cuando perdemos el control del monstruo que habíamos gestado para domesticar la angustia. Entre otras cosas, el miedo tiene la prodigiosa facultad de sobreponerse al tiempo; de ahí su preponderancia en los relatos mitogénicos y apocalípticos: cuando una experiencia traumática es almacenada en la memoria, cualquier cosa puede activarla, y el recuerdo es recodificado como si se tratara de una experiencia presente. El trauma original pasado y el recuerdo presente de ese trauma proyectan el miedo hacia el futuro e incrementan proporcionalmente la pena posible hasta que ésta nos ofusca y nos conduce a tomar decisiones basadas en reacciones emocionales, lo cual puede ayudarnos a evitar peligros inmediatos como puede también petrificarnos.

Nuestra experiencia de la angustia articulada en miedos derivados o monstruos diversos es entonces un paseo por el tiempo y un paseo *por encima* del tiempo. En este proceso, lo eterno adquiere diversas máscaras según lo invoquemos en el pasado, el presente o el futuro. De pronto alguna súbita regresión a nuestro estado prelógico nos advierte que ha llegado la hora de renovar los rostros del miedo, de cambiar la máscara o anidar a nuevos monstruos. Máscara y pánico, señala Caillois, van siempre unidos, y a medida que evolucionamos nos sometemos al peligro de la regresión hacia el miedo inasible.[9] Todo aquel que está dominado por el miedo, escribe Oraison, corre el riesgo de segregarse: “La impresión de serenidad que da la adhesión al mundo” de pronto desaparece, y “el ser se vuelve separado, otro, extraño”.[10] Cuando tiene lugar esta segregación, las estructuras psíquicas o psicosociales se derrumban y los

relatos se fragmentan; las máscaras se derriten sólo para ser reemplazadas por otras: el panteón egipcio es sustituido por el innombrable Javeh, el Terror del Directorio que ha endiosado a la Razón termina por desplazar al avejentado Dios católico romano, el rostro del padre Stalin observa y amenaza a sus hijos con los mismos ojos con que antes miró al pueblo ruso el terrible Zar, el Golem se electrocuta para recibir a la criatura de Victor Frankenstein, el aristocrático vampiro se masifica en el clasemediero zombi. La angustia, en suma, ni se crea ni cambia ni se destruye: sólo se fragmenta, se negocia y se expresa en sus derivaciones.

IV

MIEDO Y PODER:
LA ESPADA DEL CAPITAL PÁNICO

Desde el origen de las religiones hasta el encumbramiento de los nacionalismos beligerantes, desde las artes hasta la industria del entretenimiento, el hombre ha imaginado rostros para su miedo, rostros que en principio sirvieron de analgésicos para nuestra angustia y a los que hemos terminado por aficionarnos, pues nos alimentan, nos alivian y nos completan. Desde entonces el miedo es visto como lo que en realidad es: una importante emoción que nos constituye y que incluso puede causar placer; una energía capaz lo mismo de destruirnos que de salvarnos.

"Esta bien tener miedo sabiendo por qué", escribe Emile Ajar.[1] La sentencia esboza el contraste entre angustia y miedo representado o derivado. Propone, asimismo, la receta que espontáneamente ha utilizado el hombre para conseguir que la inercia brutal de sus temores se añada a la de sus anhelos adquiriendo una dirección a veces tolerable, y con frecuencia retributiva.

El poderío artístico y político de los rostros del miedo es bien conocido desde el Renacimiento. Sin embargo, el miedo sigue una de esas verdades que la humanidad niega periódicamente. En el siglo XVII los escépticos ingleses retomaron los aprendizajes de Maquiavelo y Montaigne para recordarnos que el miedo es parte de nuestro ser, cualesquiera que sean nuestras raíces y circunstancias. Con este acicate, la asunción de que el miedo nos constituye —y de que es necesario asumirlo para capitalizarlo— alcanza su culmen en el siglo XIX, cuando Kierkegaard publica *El concepto*

de angustia. En esta obra fundamental, pensada en una época de negación a ultranza del miedo en aras de la beligerancia nacionalista, el valor del miedo como constitutivo de la persona humana alcanza dimensiones metafísicas. La angustia, escribió el danés para establecer una distancia con los miedos objetivados, "es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad. Ésta es la razón de que no se encuentre ninguna angustia en el bruto, precisamente porque éste, en su naturalidad, no está determinado como espíritu".[2] Más allá del valor estético, psicológico y político del miedo, el místico escandinavo clama por que la angustia sea reconocida como facilitadora ontológica.

Kierkegaard aboga por una reivindicación del miedo como cifra del destino humano, ya no sólo en términos de su importancia para la supervivencia y la convivencia, sino como parte inalienable de legítimas inquietudes metafísicas: partimos del miedo para existir, así como para pensar, y no es negándole como alcanzaremos la plenitud. La libertad, después de todo, nos engrandece cuando la ejercemos para asumir riesgos y enfrentarlos, si bien la libertad también puede ejercerse en la opción por la Nada y en la servidumbre del Mal; la vida misma es un constante barateo entre el poder paralizante del miedo y el reto que sus resistencias nos imponen. Este reto, cuando es correctamente acatado, puede conducirnos, bien al heroísmo entendido en sus más absurdas acepciones, bien al ímpetu creador.

La lección de Kierkegaard para la aceptación del miedo es aun más elocuente en el plano psíquico. El desentrañamiento médico de la psique en la edad moderna condujo a la misma conclusión a la que antes habían llegado artistas, estadistas y filósofos: el miedo es un valor cuando lo domamos y cuando nos previene de los peligros posibles, cuando nos aparta de los peligros reales y nos dota de los medios para enfrentarlos, cuando se aplica a la prevención del delito y la aplicación de la ley, y desde luego, cuando se envuelve de sublimidad y deriva en obras que promueven el vértigo de la experiencia estética.

Los problemas con el miedo surgen cuando no conseguimos controlarlo, o cuando aquello que consideramos peligroso es

también humano y no se halla mediado por la alambrada del arte o la ficción. Cuando una aprensión se extiende más allá de lo que puede ayudarnos para sobrevivir o realizarnos ontológicamente, y cuando usamos el miedo fuera de los límites de la ética, la estética, la ficción o la razón, lo aterrador provoca en nosotros fragmentación, enfermedad e incluso la muerte.

Queda dicho que gracias a la imaginación el hombre puede transformar su flotante angustia en miedos nombrados, en obras de arte o en constructiva fuerza individual o colectiva; pero puede asimismo derivar en una actividad morbosa, en una fabricación permanente de miedo que desarticula al Yo y que con frecuencia acaba por destruirnos después de destruir a los otros o a lo otro.

Ω

Puesto que tiene siempre una irrenunciable cara instintiva, el miedo es un arma de doble filo. Energía en estado puro, el miedo puede ser domado y cabalgado en nuestro beneficio, mas puede también desatarse y devorarnos. Concluye Delumeau en su intento de definir el miedo: “Manifestación exterior o experiencia interior a la vez, la emoción del miedo libera, por tanto, una energía inhabitual y la difunde”.[3] Esta energía, este frenesí activante o paralizante está hecho de moléculas diversas enlazadas por puentes de deseo y frustración. Tales puentes se encuentran en tensión constante a la espera de un catalizador que las active. El disparo de una partícula mínima en el corazón de estas moléculas suele perturbar el delicado equilibrio que nos sostiene entre el miedo a la pérdida y el ansia de tener algo que no tenemos, algo que por lo general alguien más posee.

Quien conozca el modo de liberar esta energía contenida en la molécula del miedo y emplearla en su provecho detenta un poder que puede llegar a ser devastador. Este poder, con todo, es tan delicado como el equilibrio del que proviene, y puede revolverse contra aquellos que lo rompen o lo corrompen. La capitalización del combustible pánico depende entonces de la capacidad de algunos para sembrarlo, liberarlo, dirigirlo y mantenerlo bajo control. Esto sólo se

consigue a través del conocimiento y las herramientas retóricas y artísticas que la inteligencia y la imaginación han ido poniendo a nuestro alcance desde que el hombre articuló por vez primera una palabra, una historia.

Nos consta que los resultados del uso del miedo de los otros son casi siempre perniciosos. Quienquiera que sea el más beneficiado por la capitalización del horror, lo cierto es que el valor de la energía pánica, absoluta o relativa, es suficiente para que haya quien procure controlarla. Quienes esto consiguen rara vez experimentan el miedo que provocan en otros, y más rara vez actúan por altruismo. Contra la fe ciega de sus homólogos franceses, los escépticos ingleses demostraron hasta qué punto el sueño de la razón produce monstruos. El fracaso de las quimeras revolucionarias y el triunfo del Terror sobre el utopismo terminaron por dar la razón a los cínicos.

Con un conocimiento de los hombres bastante menos platónico que el de Rousseau, Hobbes y Locke hicieron lo suyo para reivindicar con pragmatismo el papel del miedo en las postrimerías de la Ilustración. El primero llegó al extremo de atribuir al Estado la responsabilidad de infundir al pueblo llano ciertos miedos a fin de mantener el equilibrio político y social de las naciones; el segundo consideró al miedo, por encima del deseo, como "el principal acicate de la laboriosidad de las acciones humanas, si no es que el único". [4] Nada parecía inquietar más a John Locke que la apatía que se deriva de la plena satisfacción, pues ésta escamoteaba al hombre la voluntad de crear y emprender nuevas búsquedas; en cambio, el miedo debía permanecer en el hombre para que éste no se empantanara en la dicha boba de los conformes.

Lector sabio de los ingleses, Alexis de Tocqueville escribió en una nota a sí mismo: "El miedo debe ser puesto a trabajar en pro de la libertad".[5] El pensador francés se inclina entusiasmado en favor del miedo como combustible para la construcción de las utopías en las que aún confiaba. Cegado acaso por esta fe, Tocqueville no nota que las utopías construidas a través del miedo suelen venir acompañadas por la violencia de la destrucción. Esta violencia queda en los cimientos de la nueva edificación, la cual deriva

indefectiblemente en distopías tanto o más álgidas que el reino tiránico sobre cuyas ruinas se erigieron.

El propio Tocqueville corrige su error más adelante y distingue entre dos tipos de miedo. En *La democracia en América* nos invita a tener un “temor saludable del porvenir, que hace velar y combatir”, y lo contrasta con el “terror blando y pasivo que abate los corazones y los enerva”.[6] Tocqueville habla menos de dos tipos de miedo que de dos rostros del miedo. Su distinción es semejante a la que alguna vez soñó Henry Jekyll, quien siempre fue *uno* aunque no siempre *el mismo*. El matiz me parece válido para reflexionar sobre el combustible pánico como capital político.

Ω

Del abigarrado inventario de mitos alusivos al miedo —entre los que se cuentan Gorgona, Minotauro o el Coco—, ninguno conozco tan claramente político como la espada de Damocles. Ese filo que no cae nunca pero que puede caer en cualquier momento, supuestamente favorece que el líder gobierne mejor. La amenaza crispa al rey, y quizás haga de su vida un infierno, pero también lo alerta y lo obliga a encauzar su energía hacia el bien general. Sin la espada —o mejor, sin la *amenaza* de la espada— Damocles no sería ni la mitad del buen gobernante del que acaso podría ser. Su buen gobierno es su consumación ontológica, o tendría que serlo.

La historia de Damocles es demasiado optimista en su barbarie. De ahí que sirva sólo como alegoría. Llevada a la realidad, puede que la amenaza no sea tan eficaz para hacer de Damocles un buen gobernante: más bien pone a Damocles en manos de quien en primer lugar pendió la espada sobre su corona. Hambrear a Sancho Panza no lo convirtió en buen señor de Barataria: su estupenda regencia viene de su estulticia, no así de la abstinencia extrema a la que le somete su médico ni al miedo a la invasión extranjera que conduce a su renuncia.

Bethoul ha observado que el sentimiento de inseguridad —al que denomina precisamente Complejo de Damocles— es causa de agresividad.[7] Puede ser, pero el frenesí provocado por la amenaza no es pernicioso por sí mismo: que la espada

penda sobre la cabeza del gobernante impidiéndole llevar una existencia tranquila es quizá la única salvación de los gobernados, así como una advertencia permanente contra el riesgo de entregarse a la embriaguez del poder. Eso, con todo, no impide que el dueño de la espada se entretenga con Damocles como lo haría un titiritero. La espada no caerá mágicamente: alguien la dejará caer cuando el gobernante cometa un error. Y ese error, desde luego, lo será sólo si va contra los intereses de ese alguien, es decir, del dueño de la espada. Quien sostiene la espada y puede soltarla cuando así lo desee es el auténtico señor del Hades, el empresario del horror, el único que puede realmente capitalizar el miedo.

Ω

El mito de Damocles —traducido hoy en complejo de los poderosos— alude sólo a un aspecto de la relación entre miedo y poder: nos habla del temor del gobernante o del poder atemorizador de quien gobierna al gobernante. La espada acaso alegorice también el temor de Dios como impulsor del buen obrar a través del miedo que sentimos hacia su ira, su omnipotencia y su omnipresencia. Parece necesaria nuestra sujeción a una autoridad superior, sea divina, sea humana, sea sencillamente ética. La espada —todas las espadas— representa al fin la lógica implacable del tiempo y la naturaleza: su filo recuerda al rey que nadie dura para siempre. La muerte nos dice que hay una justicia más allá de la justicia terrenal, y que el líder de la manada acabará por ser naturalmente desplazado por alguien más joven y más apto.

¿Qué hay del temor del gobernado? ¿Tiene la colectividad sumisa a su disposición alguna espada de Damocles? ¿Puede ser la sociedad ese *alguien* que sostiene la espada? Sin duda puede serlo, pero ¿quién la esgrimirá en nombre de la sociedad, con qué fin, con qué criterios, por cuánto tiempo? Incluso en los regímenes democráticos la espada está a la mano para que la recoja un demiurgo o un enemigo, acaso también el caudillo libertario, susceptible siempre de convertirse en el nuevo tirano. Sabemos que el miedo entre los hombres rara vez se limita a alimentar las funciones

defensivas. Así como nada garantiza que el miedo de Damocles alertará sus sentidos en vez de abotargarlos, no hay certeza de que la colectividad vaya a capitalizar sus miedos en favor de demandas legítimas de justicia o hasta en una defensa del tirano mismo.

Cuando el miedo nos sobrepasa, la energía pánica termina por regirnos. El miedo inducido, desviado o excesivo tiende a convertirse en esclavitud. Amén de disociarnos, el miedo puede generar tensión emocional, agresividad autodestructiva, fobias y manías. Se contagia además fácilmente, prolifera en la multitud fomentando la disolución de la individualidad y debilitando los nexos comunitarios. Bajo el manto pluralizador del miedo se desarma el espíritu crítico, se pierde la capacidad para medir la fuerza del contrincante o del opresor, incluso para reconocerlo como tal. Con la energía desatada del miedo fluctuamos entre el pánico y la rabia, la culpa y el arrepentimiento, la aprehensión y el deseo. El exceso y la reiteración del miedo producen enfermedad en el individuo y conflictos en la colectividad: los hombres imploramos horrorizados generando una metástasis que nos devora. Lo que en el individuo deviene en cáncer y desórdenes psíquicos irresolubles, en las colectividades se traduce en violencias fratricidas, xenofobia y sacrificios expiatorios.

Ω

Nuestro miedo fuera de control nos traiciona y acaba por sujetarnos a quien sí puede controlarlo. Quien domestica el miedo siente que se ha granjeado el derecho a utilizarlo. Por lo general, la domesticación del miedo de los otros beneficia a quien lo ha domado, no así a quienes lo experimentan. El domesticador del miedo es ungido como cabeza del colectivo, lo cual acrecienta en el líder un apetito que puede transformarlo de mesías en monstruo apenas descubra que su poder puede ser tan grande como el terror cuyos secretos resortes sólo él o ella conocen. En numerosas mitologías el héroe que somete al monstruo que asolaba a una comunidad es coronado; una vez ungido, el héroe echa mano del miedo hasta que un nuevo héroe venga a derrotarlo.

El miedo ciertamente sirve para amedrentar al opositor, pero se usa más que nada para la sujeción de los aliados. La debilidad del colectivo fortalece lo mismo a sus enemigos que a sus líderes. Cuanto más consciente sea una comunidad de su vulnerabilidad, mayor será su disposición a entregarse al domesticador del miedo: el señor feudal cobra tributo a sus vasallos a trueco de protegerlos del invasor, la Iglesia exige sumisión a cambio de librarnos del infierno, el príncipe sangra su reino con el pretexto de repeler al infiel, el político amontona votos para emprender una guerra asegurando que sólo así la sociedad amenazada podrá conservar sus privilegios. Con frecuencia, el tamaño de la amenaza es exagerado o prevaricado por el poderoso, como hará también quien aspire a desplazarlo: uno y otro acuden a la retórica del miedo a la pérdida, el cual va a parejas con el deseo de cambio. El líder y su oponente se asisten a su vez de la fe que sus huestes depositan en ellos como detentadores de un saber que sólo los ungidos pueden descifrar. También en la política del miedo la ignorancia de los muchos es la fortaleza de los pocos.

Ω

Paralizante o activante, el miedo político prospera en las colectividades debilitadas y alienadas de una información que sólo detentan sus líderes, domadores de monstruos en quienes la comunidad deposita cualidades sobrehumanas y visionarias. Provocar miedo ha sido para los poderosos una actividad altamente retributiva, ora para mantener el *statu quo*, ora para reencauzar el propio miedo en provecho de una minoría. Con el pretexto de la venganza o de la edificación de un orden más justo, incontables líderes han utilizado el miedo —y la disposición de las comunidades a experimentarlo— para contener o para alentar infinidad de transformaciones.

El miedo político, explica Robin, “dicta políticas públicas, lleva nuevos grupos al poder y deja fuera a otros, crea leyes y las deroga”.[8] En rigor, no es el miedo político el que consigue estos portentos: el miedo tolera y hasta favorece exclusiones y transformaciones, pero no lo hace por sí solo. En el caldo de cultivo del pánico, el hombre elije, opta,

promulga, huye o manipula. Si bien el miedo puede ser empleado para la aplicación de la ley, las más de las veces la inequidad del castigo determina que un estado legal se convierta en una dictadura del terror.

"La relación entre fe, razón y miedo —escribe Al Gore— recuerda a veces el juego infantil de piedra, papel y tijeras. El miedo desplaza a la razón, la razón desafía al miedo, la fe vence al miedo".[9] Razonado, sentido o sencillamente creído, el miedo en cualquier caso favorece la sujeción de la colectividad; esta sujeción es inevitablemente provisional, aunque también es altamente renovable. Pocas son las sociedades sometidas por el miedo que puedan considerarse duraderas, pero más escasas aún son aquellas que no han sido alguna vez atenazadas por el miedo o que no han sometido ellas mismas a otros grupos humanos a través del miedo. La constante tensión que genera el miedo político sólo refleja el eterno conflicto del hombre que dialoga en forma permanente con sus temores. Mientras nuestros estigmas sigan siendo la frustración y la angustia, el miedo político estará presente, sea para proveernos de la energía social requerida para implementar formas justas de convivencia, o para permitir que otros obtengan provecho de la sociedad a la cual amedrentan.

Conjuro de la pasividad o pesado yugo, muro contra el cambio o acicate para la renovación, el miedo político es tan ambivalente como aquellos que lo empleamos o lo padecemos. En términos aristotélicos, el miedo es la conclusión de un diálogo entre nuestras pasiones y nuestras creencias.

V

GOZAR EL MIEDO: EL MERCADO DE LA SUBLIMIDAD

Escribe Jacques Attali: “Todos suponemos que, oculto en algún recoveco del difuso futuro, nos aguarda un iceberg contra el que colisionaremos y que hará que nos hundamos al son de un espectacular acompañamiento musical”.[1] A juicio de este autor, el iceberg representa cualquier amenaza mayúscula: el iceberg terrorista, el iceberg nuclear, el iceberg del milenio. Es una pena que Attali se detenga poco en el aspecto más estremecedor de su alegoría: la espectacularidad del acompañamiento musical y la magnificencia del iceberg. Siempre asumimos que hay un iceberg, o que lo hubo, frente al Titanic; el drama de su naufragio nos conmueve aunque no lo padecimos, o quizás, *porque* no lo padecimos nosotros, de modo que imaginarlo nos complace desde la posición de confort que nos conceden la lejanía espacio-temporal y la ficción. Lo que hay que preguntarse ahora no es si hay amenazas como icebergs, sino por qué esa imagen nos complace y por qué nos atrae tanto la mera especulación del desastre al que estamos destinados indefectiblemente: la grandeza de esta ominosa y flotante montaña de hielo es la sublimidad que el iceberg de la muerte —y todos los sucedáneos ficticios de la extinción— genera en nosotros.

Pensarnos como émulos del Titanic y convertir una de sus versiones cinematográficas en un éxito de taquilla dice mucho de nuestra necesidad del iceberg. Más que el miedo político, más que la angustia y más que cualquier otra de las caras que hemos dado al miedo, nos interesa la *sublimidad* como la emoción donde al fin se conjugan nuestro temor y nuestro

deseo. Anhelamos y propendemos a pensar en el iceberg, nos complace saber que está ahí pero que aún no nos ha tocado, nos gusta imaginar lo que el iceberg podría hacernos y lo que hizo a otros, nos deleita desear incluso que le suceda a otros. Allí radica la vertiginosa devoción que sentimos hacia los miedos derivados, hacia esos rostros, monstruos y relatos del miedo con los que podemos controlar los temores que no entendemos.

Imaginar lo temible, recrearnos en la destrucción fantasiosa de los otros o de nosotros mismos redirige nuestro apetito de aniquilación hacia el ámbito de lo inocuo y lo positivo. Los individuos y las naciones que han favorecido la creación de obras aterradoras y el florecimiento de profecías devastadoras saben que en el juego de la ficción podemos creer que pagamos nuestras deudas a la muerte, y que con ese pago hemos adquirido un significado. Para no orientar nuestro ímpetu autodestructivo hacia el exterior real, lo orientamos hacia un exterior imaginario donde podemos regodearnos en la *Shadenfreude*, es decir: en el regocijo sádico del dolor de los demás. El terror, como el tigre, nunca puede ser completamente domesticado, pero al guardarlo en la jaula de la imaginación podemos al menos contemplarlo a nuestro salvo y sublimarlo sin daño a nosotros ni a los nuestros.

En otra parte he citado a aquellos que definen el miedo como una reacción utilitaria de legítima defensa, lo cual es ya en sí mismo uno de los valores del miedo. He hablado también de la angustia y de cómo imaginamos rostros y construimos relatos que valen porque convierten el miedo a lo incierto en algo en apariencia comprensible y hasta negociable. He expuesto por último el valor del combustible pánico en términos políticos. En todos estos casos subyace el valor de la sublimidad, el placer estético que producen en nosotros la representación, el ejercicio y la narración de la epopeya del miedo en todas sus manifestaciones, en tantos héroes como monstruos. El artista y el profeta, como antes habrían hecho los legisladores y los dictadores, atraen nuestros temores para que podamos articularlos, dirigirlos y devolvérnoslos en forma de arte o espectáculo circense. Los creadores artísticos pueden devolvernos asimismo nuestros miedos en forma de monstruos devoradores y apocalípticos,

que son otra de las máscaras de la ficción. También para el artista y el profeta, en tanto articuladores expertos de nuestros temores, el miedo es el combustible que impulsa la maquinaria de sus obras, obras que sólo se completan y sirven a sí mismas cuando el espectador reconoce en ellas sus temores y sus deseos, que con frecuencia son lo mismo.

Ω

Líneas arriba aludí al acto imaginativo y la construcción de ficciones monstruosas como recursos espontáneos —y exclusivos— de la humanidad para lidiar con miedos que de otro modo serían inasibles. Sugerí que dicha actividad —origen probable del pensamiento religioso y de las grandes mitologías— tiene una función preponderantemente psicológica y catártica: dar cara a la angustia para poder dialogar con ella. En esta misma línea, conviene ahora insistir en que tal actividad imaginativa no sólo nos tranquiliza: también genera placer, también produce el goce de saberse a salvo y creer que se entiende lo incomprensible, así sea sólo en el dominio de la ficción.

Un efecto del miedo, dice Delpierre, es la objetivación: "Por ejemplo, en el miedo a la violencia, el hombre, en lugar de arrojarse a la lucha y rehuirla, se satisface mirándola desde fuera".[2] El *desde fuera* al que hace referencia Delpierre es ambiguo: el miedo genera una atracción morbosa cuando el *desde fuera* es sólo una referencia espacial o temporal. En cambio, el miedo objetivado es experiencia estética sublime cuando el término *desde fuera* invoca la distancia que impone el arte entre lo real y lo representado. De la belleza autorreferencial de la representación depende que el hecho aterrador que contemplamos desde fuera sea ficción.

Ya sea arte o simple espectáculo, es un hecho que lo terrible puede producirnos gozo: la delectación que proviene de percibir a nuestro salvo una angustia finalmente objetivada, reciclada, domesticada y finalmente devuelta a nosotros en códigos familiares. De ahí que obtengamos placer lo mismo de producir que de leer y escuchar historias de batallas, catástrofes, pesadillas o monstruos. Contemplamos los naufragios de Turner desde el mismo nicho donde

contemplamos una corrida de toros o presenciamos una película de terror; miramos las pinturas negras de Goya con el mismo ánimo con que ralentizamos la marcha para ver los estragos de un accidente vial que podría habernos alcanzado.

Existen, claro está, importantes contrastes entre la contemplación de la obra de arte y la de un desastre real. Como sea, la atracción de lo terrible representado y contemplado desde un punto de confort tiene de cualquier modo raíces idénticas. En ambos casos nuestro instinto de defensa y nuestra inseguridad son desplazados sobre el objeto. En buena medida, la contemplación de lo espantoso desde una posición segura nos resuelve, nos alivia y nos redime. La mediación de lo terrible a través de la ficción nos permite atisbar la infinitud, desmontar vicariamente nuestras propias dudas existenciales y satisfacer nuestras fantasías de inmortalidad.

El ritual religioso, la profecía apocalíptica o la obra de arte son, a fin de cuentas, facilitadores de nuestra necesidad terapéutica del horror, sublimaciones pretendidamente inocuas de la tensión entre terror y compasión, lástima y placer, vida y destrucción. La distancia que entre nosotros y nuestros miedos objetivados establece la ficción constituye una frágil frontera entre la patología y la experiencia estética, aunque también entre la auténtica agresión y la admisión humilde o exaltada de nuestra fragilidad. Sin este juego del terror estaríamos perdidos. Burke indicó que la pena deja de reportar gozo cuando está demasiado próxima, pues no está mediada. Hegel, por su parte, reconoció que “es imposible encontrar satisfacción en un terror que sea seriamente experimentado”. A todo esto añade Kant que el horror de ciertos acontecimientos históricos no puede ser admirado mientras no se esteticen y se contemplen desde una distancia segura.[3] La catarsis que provoca en nosotros esta contemplación a salvo del miedo objetivado es, con todo, provisional. Ahí también radica el carácter altamente renovable y redituable de la energía pánica refinada en el ámbito de la ficción: la objetivación de la angustia en un monstruo o en algún otro miedo representado es tan deleitosa como efímera ya que nuestra condición de seres mortales y provistos de imaginación nos devuelve una y otra vez a la

angustia.

El miedo a lo incierto inasible no es sólo nuestra esencia: es nuestro destino. El espíritu fabrica monstruos constantemente a fin de evitar que la angustia nos aniquile. También la ficción es una fábrica cuyos motores que necesitan alimentarse siempre con nuestro miedo. Requerimos tanto las señales del riesgo como las señales de la seguridad. De otro modo, no sólo estaríamos incapacitados para reaccionar ante las amenazas que no por imprecisas son menos reales. Tampoco nos sería dado crear incesantemente. Cuando es objetivado, el estado de desorientación que provoca la angustia incentiva la evolución y la creación. La emoción de lo posible nos abisma en la representación del miedo del mismo modo en que ha impulsado a numerosas sociedades hacia la xenofobia o hacia el radicalismo utópico-apocalíptico. Lo terrible, lo monstruoso y aun lo siniestro son también posibilidades, y es con la materia de esa posibilidad que se tejen tanto los sueños como el arte.

El miedo sublimado a través del envoltorio de la ficción nos permite aguzar el estado de experiencia y acelerar nuestra percepción de lo real. Nos fuerza a ver, actuar y discriminar con mayor lucidez y agilidad. En quien experimenta el miedo objetivado por el arte o por cualquier otro ejercicio de la imaginación persiste un impulso, así sea momentáneo, a entrar en conciencia plena de lo que se es. La ira, la fuerza y hasta la parálisis que genera el miedo objetivado son recursos de uso placentero mientras las utilicemos para la supervivencia, o bien, en palabras de Kierkegaard, para reconducirnos hacia la autoafirmación.

La historia de la civilización es la historia de una fábrica que nos devuelve la angustia en forma de productos aterradores objetivados, imaginados, placenteros y domesticables que nos provocan placer estético, morboso o metafísico. No hace falta decir que estos productos tienen también un importante valor de cambio y forman parte de una industria tan innegable y próspera como aquella que ha capitalizado el miedo político.

VI

VENDER EL MIEDO: LA HUELLA DEL MARTES NEGRO

En tanto fuerza activante o paralizante, el binomio de miedo-deseo ha estado secularmente ligado a la actividad económica. Desde la política o desde el arte, tanto en la religión como en el espectáculo, la energía pánica ha sido lo mismo una terapia que una industria. Como cualquier mercado, el de la energía pánica tiene altas y bajas, pero es en general redituable para quien conoce y sabe ejecutar sus reglas. La Historia está erizada de ejemplos de la agilidad del mercado pánico. Uno de los ejemplos más elocuentes es el movimiento pánico que activó hace unos años la destrucción del World Trade Center.

Parece mentira que diez años de masacres genocidas y fratricidas en Ruanda y en la ex Yugoslavia hayan tenido en nuestra cultura pánica y nuestra iconografía monstruosa menor resonancia que lo ocurrido en Nueva York la mañana del 11 de septiembre de 2001. Está claro que fueron los acontecimientos del Martes Negro —no así el derrumbe de las utopías o los tumultos cruentos directamente derivados de éste— los que favorecieron que el siglo XXI fuese llamado el Siglo del Terror. El golpe maestro de Al Qaeda logró su objetivo en ámbitos tanto simbólicos como materiales: no sólo nutrió el miedo occidental al "enemigo en casa", sino que alimentó la división y la ira controlable contra un enemigo proteico, ubicuo y elusivo.

Con el 11/S los nuestros volvieron a ser tiempos de miedo, un horror generalizado como no lo habíamos padecido desde la Crisis de los Misiles. Como entonces, el miedo político y el

miedo objetivado adquirieron en 2001 una extraordinaria centralidad en el mercado, un protagonismo que se encarnó en el intercambio de discursos, productos, actos y espectáculos donde horror y deseo impregnaron todos los ámbitos de la vida cotidiana. Con el 11/S Bin Laden dio al mundo una cátedra de lo monstruosamente humano, una lección que sus oponentes aprendieron bien, superando en ocasiones al maestro. Con su espectáculo aterrador Bin Laden no sólo reactivó proverbiales mecanismos de capitalización política; también propuso nuevas formas y oportunidades de optimización de recursos e ideas para generar miedo y contenidos pánicos de alto impacto mediático. Todo esto, a su vez, incentivó la objetivación de la angustia ultramoderna en numerosos productos altamente lucrativos, los cuales han afectado otros productos no por fuerza vinculados con el propio Martes Negro y no necesariamente en beneficio de las organizaciones terroristas.

Al margen de las teorías de la conspiración —que son también objetivaciones de miedos atávicos—, tanto las víctimas como los criminales del 11/S entendieron enseguida que el horror es un capital que era urgente regatear a Bin Laden, quien con el atentado había desenterrado de entre los escombros de la Guerra Fría este importante filón de energía pánica impartiendo asimismo una lección de la economía del miedo. Ahora más que nunca cualquiera podía sembrar terror con recursos mínimos o abrir una sustanciosa cuenta de inversión en un banco del terror sociopolítico, al que antes sólo podían acceder los más privilegiados. Expertos desde siempre en la ciencia de capitalizarlo todo —incluidos los temores propios y ajenos—, los líderes de la Unión Americana y sus turiferarios no tardaron en explotar, por todos los medios posibles y en numerosos ámbitos, la desazón que sus enemigos habían sembrado en Occidente con la aniquilación del WTC y la reactivación de la demencia paranoica contra un enemigo inasible, cotidiano, viral.

> Lo que aterra al mundo, sin embargo —escribe el nigeriano Wole Soyinca—, ya no es la posibilidad de que estados prepotentes desencadenen el desastre: la Destrucción Mutua Asegurada (MAD) que en otro tiempo, paradójicamente, servía también como mecanismo de contención mutua. Lo que hoy día infunde miedo es el poder furtivo, invisible, el poder del cuasi-estado, ese ente que

> no tiene ninguna frontera física, no enarbola ninguna bandera nacional, no forma parte de ninguna asociación internacional y está tan loco como el evangelio MAD de aniquilamiento que tan tranquilamente predicaban las superpotencias.[1]

No hace falta entrar en detalles sobre el modo, burdo aunque efectivo, como el conservadurismo liberal estadounidense se benefició con la energía pánica desatada en el 11/S. En línea con una larga tradición que mezcla la paranoia reactivada con la agresividad expansionista, el tambaleante gobierno de George W. Bush se reconstituyó gracias al miedo, como antes habían hecho diversos gobiernos democráticos y aún más numerosas tiranías. El taimado presidente de la Unión Americana se sumó providencialmente a la magnificación milenarista del enemigo, recurso otrora utilizado por Roosevelt, Truman y Reagan. Gracias a la objetivación del miedo en un *spook speak* apocalíptico sumamente eficaz y plagado de eufemismos, Bush obtuvo lo que ni su padre ni él mismo habían conseguido en sus primeras elecciones: el consenso de millones de ciudadanos asustados, ávidos de venganza y bien dispuestos a consumir productos, noticias y ficciones sazonadas de terror. Con el pretexto de inexistentes armas de destrucción masiva y con la recuperación del espíritu de las cruzadas contra los enemigos de la fe, Bush consiguió la anuencia para emprender una guerra que poco tenía que ver con lo acaecido en Nueva York. Tal fue la eficacia política de la herramienta utilizada, que el mandatario obtuvo incluso el perdón por haber mentido en su cacería de quiméricas armas planetarias y pudo dejar el cargo sin pagar el cheque de haber ignorado la reticencia de buena parte de la comunidad internacional. No fueron muy distintos los logros del gobierno americano en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, que gracias al miedo, salieron moralmente indemnes de la masacre de Hiroshima y consiguieron sostener durante más de cuarenta años su discurso redencionista fincado en atemorizar a sus opositores y hasta a sus aliados con el alarde del poderío nuclear. “

> El siglo pasado —añade Soyinka—, después de la segunda guerra mundial, estuvo en verdad dominado por el miedo a un holocausto nuclear. Sin embargo, hay que señalar que ese miedo no era más que el sucesor de otro. Al terminar la guerra, sustituyó a otro

> miedo colectivo: el de la dominación del mundo por parte de un fanático que predicaba y pretendía realizar un evangelio de pureza racial.[2]

Bien podríamos seguir este recuento y aseverar que, después del miedo nuclear, el miedo se ha atomizado en numerosos miedos que van desde la insatisfacción espiritual y de consumo en los años noventa hasta el miedo al enemigo en casa exacerbado por el resurgimiento del terrorismo internacional.

En ese clima de terror y deseo de venganza reactivados, el valor del miedo y sus productos se fue a la alza. No me refiero sólo al valor de la retórica del miedo como la emplearon los gobernantes de uno y otro lado de la Cortina de Hierro; hablo también de la generación de una cantidad ingente de productos del miedo, unos artísticos y otros mediáticos o sencillamente espectaculares. El intercambio de relatos y artículos contra y sobre el miedo se ha agilizado hasta el vértigo en la era de los medios electrónicos. En cualquier caso, esta utilización indiscriminada del capital pánico en la virulenta era de las redes sociales ha cobrado saldos onerosos a más de un político y a más de una comunidad particularmente ávida de consumir y generar productos que objetiven sus fobias y sus odios seculares. Esto, como quiera que sea, apenas difiere de lo que viene ocurriendo con el uso y abuso del miedo desde tiempos de Maquiavelo, y aun desde antes.

Ω

En lo que toca a la objetivación y la capitalización de consumo del miedo generado por el 11/S más allá de la política, hay que distinguir entre los objetos concretos y los contenidos mediáticos, artísticos y espectaculares que hoy cotizan al alza en el mercado. Los primeros van desde el despegue de la industria de la seguridad privada —contrapuesta, claro está, a la crisis de las aerolíneas, los encendedores y las navajas suizas— hasta la inclusión de criterios de seguridad antiterrorista como valor agregado en el diseño y construcción de rascacielos. Así como la Guerra Fría disparó la venta de yodo contra los efectos de la

radiación y la plusvalía de casas dotadas de refugios antiatómicos, el 11 de septiembre promovió una gran industria de portátiles escalas de emergencia, trajes de asbesto y pequeños paracaídas para huir de edificios en llamas. Entretanto, numerosas inmobiliarias han añadido a sus programas de venta garantías contra explosiones aéreas y bombas humanas, y algunas aseguradoras han ofrecido lo que nunca antes ofrecieron: cobertura contra actos terroristas.

Los anteriores son sólo ejemplos del alcance de la onda expansiva de un acontecimiento brutal debidamente divulgado, utilizado y transformado en posibilidad. Cierto, el miedo generado por el atentado al WRC ha remitido en una importante demanda de artículos cotidianos contra el terror, pero ha afectado sobre todo la manera en que viajamos, creamos, convivimos, nos comunicamos y gastamos. Puesto que se trata de una emoción estrechamente vinculada con el deseo, el miedo reactivado en la ultramodernidad ha modificado nuestros hábitos de consumo tanto como nuestra manera de sublimar el temor. Por otro lado, ha afectado la manera en que creamos, descartamos y vendemos otros productos capaces de generar y delimitar nuestros temores, así como la manera de transformarlos en deseables ficciones.

Al margen de un mercado de productos directamente creados, devaluados o revaluados por el miedo a la repetición de un hecho aterrador reciente, la sola especulación en este sentido ha nutrido también la demanda de ficciones y monstruos que den forma a la angustia de un mundo que teme a todos y a todo. A la nómina de productos concretos sobre y contra el pánico hay que añadir los que transitan por los mercados del arte y el entretenimiento, particularmente aquellos que encarnan en relatos transmitidos por medios audiovisuales divulgando el rostro de Bin Laden o sus caricaturas como encarnaciones del mal que secularmente amenaza a Occidente. Los desastres naturales o humanos que balizan la historia de la humanidad —en especial, la historia reciente— se alimentan de nuestra atracción por lo terrible y promueven con frecuencia extraordinaria el consumo de productos artísticos y de entretenimiento. Los objetos artísticos, sobra decirlo, se activan siempre más tarde que los productos audiovisuales, pero a la postre ambos equilibran

sus fuerzas en el consumo generalizado.

En la inmediatez del acontecimiento aterrador, los medios de información cumplen en seguida con su labor informativa, incrementando con ello su audiencia. De ahí que la industria mediática, desde los tabloides hasta las grandes cadenas televisivas, dirijan de inmediato su atención, sus búsquedas y sus espacios a las malas noticias, siempre más atractivas que las buenas noticias entre el común de los mortales. Al mismo tiempo, los creadores de ficciones se ocupan de construir un monstruo con rasgos distinguibles donde el bigotito de Hitler o las cejas de Breshnev se prolongan y se enredan en las hirsutas barbas de Hoimeni o Bin Laden.

Existe ciertamente en nuestra cultura una natural hambre de información, si bien su valor se mide hoy por volumen antes que por calidad o por veracidad. Estar bien informado es hoy estar sobreinformado. Para conseguirlo vale poco el discernimiento entre la fiabilidad o la inviabilidad de las fuentes. El morbo, el efecto de la sublimidad que nos provoca saber que lo terrible no nos sucede a nosotros y que el monstruo tiene cara y pasaporte, nuestra delectación ante el hecho de que algo terrible podría sucedernos, o nuestra ecualización de la tragedia ajena con tragedias propias, excitan nuestro interés en la información del desastre. Antes que el simple afán de estar informado, el vértigo de lo sublime explica la volcadura del espectador en los detalles de bombardeos, atentados, terremotos, asesinatos en serie y, en fin, en todo aquello que denuncia la fragilidad, la temeridad o la destructividad humana.

Ω

El horror que nos transmiten los medios informativos también puede traducirse en material de ficción que alimenta a una sociedad a la que no bastan los datos duros de la realidad para alcanzar la sublimación de sus miedos y sus anhelos. Si el desastre informado nos estimulaba por hallarse lejos o filtrado por la pantalla, el desastre en la ficción nos estimula además porque no ha ocurrido aunque podría ocurrir. La pantalla, sobre todo en el cine de ficción, efectivamente nos protege y nos convierte en espectadores ávidos del horror

siempre y cuando éste sea mediado y objetivado.

Acontecimientos como el 11/S o el miedo a la bomba atómica ya han nutrido películas o series televisivas de contenido paranoico con espectaculares réditos. Estimulados por el miedo y la propaganda, los productores de ficciones audiovisuales han sabido crear una abundante caterva de relatos con temas bélicos o cataclísmicos que tienen garantizado su éxito desde la primera línea del guión. La verificación constante, en la realidad, de guerras, terremotos y desastres similares reactiva en la comunicad una sensación de angustia que no siempre es identificada solidariamente con las víctimas del desastre sino con desastres equivalentes, acaecidos o posibles: el horror detonado por la bomba de Hiroshima permitió la proliferación de la ficción de espionaje que reemplazaba el cine y la literatura de guerra con sus correspondientes villanos soviéticos, chinos y hasta latinoamericanos; la inminencia de una conflagración nuclear acicateó la prosperidad de un cine de anticipación catastrofista vinculado con miedos concretos no necesariamente vinculados con la hecatombe nuclear. Meteoros apocalípticos, hundimientos de grandes buques, gigantescos monstruos selváticos que destruyen ciudades, psicópatas que nos aguardan tras la cortina de la ducha, masivas invasiones de extraterrestres caníbales, en fin, una legión de peligros imaginados pero con referentes plenamente reales ha servido para exorcizar los horrores de la carrera armamentista o la memoria reciente del genocidio nazi.

La abundancia de estos productos de ficción habla de la desazón de la sociedad moderna, pero habla sobre todo de la necesidad que tiene dicha sociedad de introducir esos miedos a un ámbito ficticio donde todo parezca controlable y alejado, es decir, mediado. Tanto mayor será la producción de relatos imaginarios del terror —y aun de atemorizantes profecías apocalípticas— cuanto mayor sea el miedo social a amenazas específicas que no está en condiciones de enfrentar.

La bonanza de la ficción de terror, la metamorfosis parcial de monstruos y villanos y la reactivación del sentimiento apocalíptico en todas sus vertientes serían difíciles de explicar de no ser porque la sociedad de consumo, hoy más que nunca, se encuentra demasiado consciente, demasiado

informada a esta sazón de las muchas cosas que de veras amenazan su supervivencia, aun cuando estas cosas hayan existido siempre.

Ω

Todo desastre natural, tecnológico o bélico abre enseguida una herida antigua o una nueva veta de temores colectivos. La novedad, sin embargo, es sólo aparente y parcial: la amenaza en realidad es siempre la misma, el monstruo es siempre proyección de lo atávico y lo perenne. En los filones del horror reabiertos periódicamente por los golpes de la realidad se reactivan tanto los ímpetus xenófobos como las recapitulaciones estéticas, las encerronas apocalípticas, los espectáculos pánicos y los diversos enemigos de lo que se entiende por admisible, común y correcto. Estos yacimientos del horror pocas veces se encuentran lejos de la superficie: no toma mucho descubrirlos. Una vez reabiertos, distintos actores pronto los explotan con eficacia: políticos, santones, intelectuales o empresarios son los primeros en comprender y desatar la energía pánica de modo que ésta pueda ser dosificada hasta que sobrevenga nuevamente el reino del caos.

Y es que —digámoslo ya contra las miradas escandalizadas de Ignatieff y Bauman— no es que hoy nos amenacen menos peligros que antaño, ni son nuestros mercados menos ajenos a la flamabilidad de los energéticos pánicos; sucede sólo que en la actualidad el miedo es más comunicable, y por ende, más explotable, contagioso y controlable. Hoy estamos más al tanto de lo que nos mortifica y nos amenaza; sabemos más de lo terrible y sus posibles consecuencias, reconocemos mejor sus equivalentes ya verificados en otros momentos de la Historia y en otras partes del mundo. Que la sociedad actual parezca más amedrentada —y, por tanto, más dispuesta a producir y consumir miedos objetivados— se debe a que está más consciente de la precariedad del equilibrio de su existencia, y más consciente aún de la potencia destructiva de su propia especie.

Quizá, después de todo, hemos aprendido la lección: desde el siglo XIX, cuando los horrores que llevaron al nacimiento de

la modernidad fueron objetivados por la literatura y la pintura, sabemos que la representación de lo terrible es una manera de tolerar la certeza de nuestra mortalidad. En ese entonces los artistas reconocieron lo que los profetas apocalípticos habían comprendido antes: el relato de los horrible, anticipatorio o no, es catártico. Desde Victor Hugo hasta Brecht, entre Mary Shelley y los poetas antibélicos de la Gran Guerra, desde el espantado Goya hasta el fotógrafo Zappa o el cineasta Copola, la humanidad ha ido refinando su talento para objetivar la angustia en miedos artísticos o especulativos consumibles. La catarsis de los horrores de Vietnam o de las secuelas del 11/S se logra lo mismo con una película documental que con una nueva versión del naufragio del *Titanic*. Hannibal Lecter, redivivo conde Drácula, es casi divinizado por una sociedad que ve en él una versión atractiva, consumible y atendible de aquellos asesinos reales —bastante menos atractivos— que presiente a la vuelta de la esquina, en el avión o en casa. El iceberg o Hannibal Lecter no son productos gratuitos ni evasivos de la imaginación de una sociedad asustada: son la objetivación necesaria y emperifollada del temor de todos los hombres a ahogarse o a ser devorados por el vecino, una angustia que nos agobia porque es también un deseo, paradoja que sólo podemos digerir en el dominio de la ficción.

Hannibal Lecter es el monstruo ultramoderno por excelencia, y es por eso que tiene tanto de horror antiguo. Nuestra angustia ha permitido la creación de este caníbal que resume en términos modernos una sucesión secular de monstruos temidos o ansiados: Cronos devorador, el ogro, el hombre lobo, Henry Jekyll y Sherlock Holmes, inclusive aquellos monstruos en los que conviven el asesino y el detective, el animal y el hombre, el bárbaro y el sibarita, el zombie y el genio seductor. La angustia social reactivada por la caída de las utopías y por el resurgimiento del terrorismo se deja seducir por este antropófago moderno permitiendo que exista un mercado para éste y todos los monstruos que somos capaces de crear, monstruos en los que necesitamos creer.

No olvidemos que el arte y el espectáculo tienen un precio: pagamos por tenerlos, por reproducirlos, por mirarlos y

mirarnos refractados en sus monstruos. Una parte importante de nuestro tiempo y de nuestro dinero está dedicada a la catarsis y la mimesis dentro del mercado pánico, y los mercaderes del miedo lo saben. Como los gobernantes de las naciones neoliberales y los líderes de sectas fundamentalistas, los productores del terror como espectáculo saben que en el *homo sacer* confluyen lo vivificante y lo mortífero, y que en esta convivencia el autoabandono irresponsable produce una variante del instinto dionisíaco que, como afirma Eagleton, "nos ordena cosechar el gozo de nuestro propio desmembramiento".[3]

Si ese arte y esa industria de entretenimiento prosperan es porque necesitamos de ellos para objetivar nuestro miedo. La bonanza indisputable de esta industria en nuestros días debe ser vista como un claro indicador de la estabilidad y la rentabilidad que hoy tiene la energía pánica.

Ω

He referido en este espacio sólo algunos de los más visibles efectos del miedo sobre el mercado a raíz de un acontecimiento tan concreto como el 11/S. Quienes de ello saben podrán sonreír ante la ingenuidad de este civil escandalizado por la transformación de sus hábitos de consumo, de la denominación de algunos de sus monstruos y de su vida cotidiana a partir de un hecho estremecedor, uno más entre los muchos que signan nuestra historia. Los conocedores del mercado del miedo no hallarán nada nuevo en mi insistencia de la paridad miedo-deseo que constituye la energía pánica; tampoco asombrará a los marqueses del mercadeo ni a los productores de cine, menos todavía a los popes de la política, la psicología, la teratología y la sociología contemporáneos. Los expertos saben mejor que nadie lo que los legos apenas intuimos: el miedo que tasa y distingue nuestro incipiente siglo ha influido y seguirá influyendo sobre la actividad económica, social y psíquica del hombre en muchos sentidos. Como sea, el conocimiento de esta verdad es por sí mismo un magnífico punto de partida para controlar el miedo y, en consecuencia, para capitalizarlo.

Poco debería admirarnos que hoy percibamos tan

claramente la bonanza de la industria del miedo y su estrecha relación con la industria del deseo. No podía ser de otro modo en una sociedad tan imbricada por la cibernética y tan embriagada con el triunfo efímero del neoliberalismo y el culto al capital.

> Tan delirante era la ingenua fe cientificista en las venturas sin cuento que nos traería el digitalismo de la sociedad-red, interconectada por las nuevas autopistas de la comunicación —escribe Gil Calvo en *El miedo es el mensaje*—, que incluso daba miedo, e infundía esa especie de temor sagrado que inspiran las revelaciones religiosas.[4]

Si de veras hay un monstruo nuevo en nuestro atormentado y joven siglo, éste es la plural, devoradora y multicéfala red cibernética: como el espejo que multiplica nuestra aterradora especie, ahora también el medio monstruoso es el mensaje monstruoso.

Nuestra sociedad, con todo, siempre ha estado vinculada con la energía pánica y con su explotación. No es casual que Locke y Hobbes, padres cínicos del Estado moderno, y Montesquieu, fundador del liberalismo, se cuenten entre los más enconados defensores del uso y la ética del miedo. Tampoco debe sorprendernos que fobias, miedos y monstruos apuntalen los sistemas del psicoanálisis y la mitografía desde Freud hasta Girard. A estas alturas del partido debe quedarnos claro que el miedo, por lo menos desde las perspectivas política, psicoanalítica, religiosa y artística, constituye un mercado con leyes claras, aprehensibles y predecibles.

Lo dicho sobre el 11/S es sólo un ejemplo, un ejemplo sumamente explícito y puede que hasta hiperbólico, si se quiere, pues raras veces en la historia un evento tan limitado en el tiempo ha tenido efectos tan notorios y tan virulentos en tantos aspectos de la vida humana. Ahora más que nunca es evidente que el miedo es sólo otra cara del deseo, y que esta moneda es acuñada constantemente con distintas denominaciones y efigies, muchas de ellas ficticias. Sabemos que este relato simbiótico de lo temido y lo anhelado puede prosperar con vértigo inusual en una sociedad hiperconsciente de los vínculos entre emoción y capital, una

sociedad harto asustada y, peor aún, sumamente deseosa de objetivar su angustia en profecías, películas, discursos u obras de arte.

Nunca, insisto, un hecho violento tan barato como el Martes Negro ha resucitado con tal eficacia tantos odios antiguos, tanta avidez por reactivar una aletargada industria armamentista. Cuando aseveramos que el nuestro es el Siglo del Terror, no sólo delatamos un estado de ánimo disparado espectacularmente en un lapso de dos horas y en un espacio de escasas hectáreas: vaticinamos también el papel protagónico del miedo como moneda de cambio de las décadas por venir. Dicha centralidad del miedo es ciertamente visible en otros momentos de la historia pero ahora es posible distinguirla con mayor claridad. Defenderse, profetizar, temer, especular, emplear, invertir, representar y regodearse con el espectáculo del miedo vuelven hoy a ser la piedra toral de nuestra existencia.

Libro segundo

Festín de monstruos

I

Mi vida en el mercado pánico

Hasta aquí he enunciado sólo algunos de los engranajes posibles de la compleja maquinaria pánica, un mecanismo que permite importantes equilibrios psicosociales, si bien favorece también aberrantes sujeciones a dictadores de partido, directores de tabloides, terroristas cibernéticos, profetas del horror y productores de cuestionable cine. Me temo que nadie está a salvo ni puede mantenerse al margen de la industria del miedo. ¿No lucro yo también con el miedo que padezco, atraigo, gozo, reescribo y devuelvo transformado a la cofradía de mis lectores? ¿No ingreso cada día en un banco pánico mis intuiciones sobre los temores ajenos —que en buena parte son también *mis* temores— pensando en cómo podré optimizarlos en pro de lo mío y de los míos?

Me queda claro que el 11/S y las restantes narrativas del Siglo del Terror son tan estremecedores como significativos. Pero no nos engañemos: los afectos y los rechazos que hoy dirigen el flujo del capital pánico son los mismos de siempre, casi todos vinculados con el miedo a la muerte o a lo nuevo o a la pérdida de aquello a lo que atribuimos algún valor. Si acaso, lo que ha cambiado un poco a últimas fechas es la jerarquización de los valores propios del miedo. Se trata, no obstante, de cambios sutiles: cualesquiera que sean las mutaciones en nuestra jerarquización de los estratos del miedo, por encima de ellos quedará sin falta el miedo a la extinción, epítome del horror a lo incierto. Este miedo, hoy y siempre, se mantiene en la raíz de la emotividad humana

mientras se reinventa en sus infinitas variantes: lo que otrora era el miedo a la bomba atómica, hoy es el miedo al terrorismo doméstico; lo que una vez fue el temor al infierno, deviene hoy en miedo a la inexistencia de un Más Allá, temor todavía religioso traducido en lucrativas espiritualidades descremadas; lo que otrora fue el miedo a la peste, hoy es el miedo al virus mutante; lo que antaño era el horror al envenenamiento de pozos, es ahora el miedo al cáncer encerrado en la comida enlatada. Mientras el miedo primario parece inmutable, fatal e inasible, el miedo secundario sigue siendo monstruosamente plural, con frecuencia desproporcionado, inconteniblemente proteico.

En tanto objetivaciones de la angustia, los monstruos inventados por la imaginación no han corrido distinta suerte. También ellos son plurales y van ligados a una totalidad pánica que apenas les permite distinguirse unos de otros. La legión monstruosa con la que convivimos hoy responde a los mismos detonadores con que los primeros hombres concibieron a los primeros monstruos. Sus manifestaciones son contingencias históricas, sociales y psicológicas que brotan de manera cotidiana de la necesariedad de la vida y la muerte del hombre. Los miedos, vuelvo a decir, no se crean ni se destruyen, sólo se transforman. Sus variantes son toscamente equivalentes: se reducen a unos cuantos tópicos monstruosos con sus respectivas narrativas épicas, religiosas o fantásticas. El cuento de hadas, seamos francos, no difiere mucho de la película de alienígenas; tampoco hay contrastes significativos entre las visiones de san Antonio y los delirios de Stephen King. A fin de cuentas seguimos picando piedra en la cantera de la angustia: estamos destinados a objetivar nuestros miedos universales en monstruos y estrategias políticas, en profecías bíblicas y armas de defensa o ataque, en obras de arte y productos de entretenimiento, en fin, en una limitada caterva de ficciones necesarias y anheladas.

Todas estas encarnaciones de la angustia tienen un valor y por ende un precio. La actividad humana combate cotidianamente con las expresiones del miedo, ora creándolas, ora permitiendo que otros empleen la fuerza liberada por nuestros miedos, y aún pagando por ello: mientras unos mueren de miedo, otros viven del miedo. Como

cualquier recurso, la energía pánica es objeto de lucro e inversión, divisa y medida, hurto y guerra. El monstruo es tanto un motivo como un pretexto; las caras del miedo cotizan en la bolsa del mercado pánico, son más apreciados por unos que por otros, pueden ser bienes en manos muertas o espadas en poder de lo más vivos. En cualquier caso, la energía disparada de la angustia está ahí, y no hay modo de no verla; ni siquiera hay forma de no necesitarla. Se trata, en suma, de un mercado cuyo capital será renovable, explotable e intercambiable hasta que se extinga el penúltimo de los hombres.

Ω

En su prodigioso estudio sobre las raíces ogrescas del Coco, Marina Warner afirma:

> Articular el miedo, describir al fantasma espantando por lo general al público y a uno mismo, es una manera de lidiar con el sentimiento que inspira la estirpe de los gigantes, los ogros, los espectros, los revinientes, los vampiros y los caníbales. Soñar con sus horrores y deseos y crímenes, exagerándolos, reforzándolos, repitiéndolos una y otra vez, sirve para extraer de ellos el placer de la confrontación.[1]

Con estas palabras la teratóloga congrega el proceso de la catarsis monstruosa, la utilidad del monstruo y el placer que nos produce concebirlo para combatirlo vicariamente desde la posición de confort que nos concede la ficción.

En la medida en que el monstruo es espejo cóncavo de la condición humana, su utilidad para el desciframiento de quiénes y cómo somos es incuestionable. El monstruo *muestra* y *demuestra*, nos reta para fortalecernos, nos digiere para regenerarnos. El monstruo es por excelencia la objetivación de la angustia, quizá el más elocuente miedo derivado de ese abismo originario en el cual palpitan, indistinguibles, el horror y el deseo, el vértigo de la libertad y hasta el miedo que en nosotros provoca descubrir cuánto deseamos lo espantoso. “Transgresores y consagradores”, ha escrito Vicente Quirarte sobre los monstruos, “persiguen el absoluto antes que aceptar el falso consuelo de la vida diaria.

Fascinantes y peligrosos como un bisturí, operan en nuestra alma y nuestra carne con una minuciosidad jamás impune”.[2]

La universalidad y la necesidad del monstruo van a parejas con su antigüedad. Bien puede ser que ostentos y portentos hayan existido aun antes de que existiera el hombre autoconsciente y articulado. Si asumimos que el *homo sapiens* nace con el lenguaje, tendríamos que mirar al monstruo como ancestro del primero de los bisontes cavernarios, pues el hombre antes de hablar debió de soñar, y la pesadilla es ya en sí misma una inconsciente narración defensiva, una evasión imaginaria previa incluso a su articulación. El monstruo soñado es ya una ficción catártica, un regalo que la actividad inconsciente le hace al hombre asustado para que éste pueda representarse vicariamente sus miedos, es decir, objetivar su angustia para combatirla desde un punto seguro. Es probable que el primer relato monstruoso haya aparecido con el lenguaje articulado, pero es también verosímil que en la memoria no narrada ni narrable del sueño el hombre estuviese ya ejerciendo la objetivación vicaria del miedo.

El monstruo nos acompaña, nos asiste y nos pertenece desde siempre. O acaso sea mejor decir que nosotros *pertenecemos* al monstruo. Universal, prevalente, ubicuo, viral y asombroso, el monstruo encarna el poder refinador que la imaginación ejerce sobre el combustible pánico. “De esta universalidad —afirma Héctor Santiesteban— se desprende que el ostento tenga un papel necesario, una *función natural*. De ahí que exista una cierta necesariedad del monstruo (o mejor dicho, varias necesariedades del monstruo).”[3] En efecto, la necesariedad es, junto con la universalidad, una de las características más notables del concepto monstruoso. Pero no lo es menos la variedad, la cual es aneja a su desproporción. Paradójico en esencia, el monstruo es por supuesto plural: su multiplicidad lo unifica: su esencia está en los signos mismos de la regeneración, la fragmentación y la metamorfosis. Conceptual o biológico, antropoide o animal, preciso o ambiguo, el monstruo es irremediablemente uno y el mismo, o es el mismo en la medida en que representa lo otro: nada tan ajeno como el monstruo nos es tan propio. “Todos los portentos —prosigue Santiesteban— son en cierto

sentido un solo portento. El monstruo fijado es la plasmación de una idea general en un ente particular; por ello, el ostento de las definiciones, el ostento relevante, muestra que no todas las anormalidades son trascendentales.”[4]

Definir y clasificar al ostento implica por fuerza un combate. Por plural y elusiva, la definición del monstruo es monstruosa, y casi imbatible. Ambivalente y liminal, el monstruo transita en las fronteras del ser. Su fealdad, pluralidad, inconclusión y desproporción física existen para reflejar su rotunda imperfección ontológica. El monstruo es la negación de los trascendentales del Ser: sólo en la medida en que niegue lo bueno, lo verdadero, lo único y lo bello el monstruo podrá alcanzar paradójicamente la plenitud ontológica.

Esta plenitud en lo diverso permite al monstruo transitar de un grupo taxonómico a otro. Su natural proteico lo autoriza para negarse y afirmarse de manera constante; de ahí que eluda siempre la precisión y la definición; de ahí que hasta su etimología nos burle y nos evada. No he dado hasta hoy —ni creo que vaya a dar jamás— con una clasificación monstruosa que, por esmerada y documentada que sea, no se resigne a la insuficiencia. Definir al monstruo es tan quijotesco como querer hacer un censo de los nombres que damos al diablo: tarde o temprano las taxonomías se nos escurrirán entre las manos o nos echarán en cara la ironía de querer vaciar el mar en un agujero en la arena. He visto clasificaciones monstruosas en términos de forma y fondo, clasificaciones axiológicas o teleológicas, lecturas psicológicas y hasta genéticas, todas ellas tan útiles como insuficientes; he visitado nóminas de monstruos más humanos que monstruosos y más monstruosos que humanos, recuentos inagotables de monstruos materiales e inmateriales, metafísicos y matemáticos, bestiales y vegetales, abstractos o tecnológicos, reales e imaginarios. He combatido, en suma, las muchas paradojas de la taxonomía monstruosa, y temo que no he salido ni saldré jamás airoso de tal combate.

No menos plurales y elusivos han sido los intentos que he hallado de asimilar cuáles son los fines, causas y funciones de los protagonistas del universo monstruoso. Confrontado con esta pluralidad, me he resignado también a perpetrar una

clasificación que se encima, se contamina y se niega a sí misma. En las líneas que siguen hallará el lector algunas disertaciones sobre algunos grupos monstruosos que se han materializado en mi mente a medida que los he combatido. Para elaborar esta clasificación he acudido a los muchos reflejos que de lo monstruoso desfilan por mi memoria de algunas lecturas y de mis aventuras como ferviente espectador audiovisual o torpón navegante cibernético. Subrayo que se trata una clasificación paradójica y subjetiva, tan necesaria como insuficiente. Expongo aquí ejemplos de objetivaciones del miedo ajeno filtrado por mis propios miedos, hablo de destilaciones del combustible pánico percibidas desde mi propia máquina imaginativa, una máquina que me impele como individuo y como miembro de una sociedad localizada en un mundo y un tiempo dados. Nada de lo que en adelante se diga, insisto, pretende ser exhaustivo: se trata sólo de una articulación más de mis miedos y mis deseos refractados en el espejo plural, multiforme y cóncavo del monstruo que soy, del monstruo que acaso somos todos.

II

GUÍA GOURMET DEL PERFECTO CANÍBAL

Se llamaba *El alarido del mutilado* y era una de las joyas de pésimo cine que alegraron mis tardes infantiles frente a la televisión. Resulta natural —y hasta loable— que haya olvidado el argumento. Recuerdo sin embargo la última secuencia tan claramente como sólo puede hacerlo quien de niño se dejaba impresionar por cualquier cosa: en una finca boscosa y oscura, una docena de comensales prueba las delicias de un platillo que les ha hecho servir su opulento anfitrión; a las preguntas de sus huéspedes, el caballero responde que el manjar es un estofado de carne de oso; los convidados sonríen y siguen comiendo mientras una mujer desnuda y malherida grita en vano desde el sótano insonorizado de la mansión.

Poco o nada difiere esta secuencia de la que años después abriría *Dragón rojo*, última entrega de la trilogía gastronómica del doctor Lecter, caníbal diletante, donde los haya. Entre una y otra escena se extienden por lo menos tres decenios de cine y televisión que no ignoran los encantos de la alta cocina caníbal. En la obra más conocida de Peter Greenaway, un gángster sibarita sirve a su esposa el cuerpo acaramelado de su amante; en *Delicatessen*, los belgas Jeunet y Caro proponen carne humana como ingrediente central de los más sabrosos embutidos. Incapaz de tales refinamientos, Hollywood aporta a esta legión una cuadrilla de antropoides siderales cuya única misión en la vida es devorar íntegro y preferiblemente crudo al género humano.

Imposible agotar aquí la nómina de antropófagos que

hemos visto desfilar en las pantallas desde los años setenta. No es ésa mi intención, como tampoco lo es juzgar de excepcional o privativa del cine la ubicuidad del tema caníbal. Desde Dante hasta Gericault, entre Aristóteles y Kierkegaard, la antropofagia en sus muchas variantes ha sido asunto de ficción y reflexión en el pensamiento y en las artes, bien como que es una obsesión, un terror y también, cómo negarlo, uno de los deseos velados de la humanidad. Creo, no obstante, que la popularidad del canibalismo en el cine y la televisión de los últimos años, aunada a su ostentosa emergencia en el anecdotario de nuestra vida cotidiana y massmediática, importan matices a los que vale la pena dedicar algunas líneas.

Ω

La antropofagia es caldo primigenio de la gran legión monstruosa con que la humanidad viene resolviendo sus más secretas ansias y fobias. Al lado del combate contra el monstruo, la devoración nutre la raíz de las muchas objetivaciones que la humanidad ha dado a su temible deseo a ser plenamente uno con el otro. Resulta difícil encontrar en nuestro imaginario un solo monstruo que no esté vinculado de un modo u otro con la devoración. Medusas, ogros, sirenas, vampiros, zombies, ballenas y brujas desfilan hambrientos en todos los niveles y en todas las edades de la ficción. Devoradores animales o antropoides, antropófagos legendarios o imaginarios se pavonean voraces y constantes ante nosotros para recordarnos las muchas formas con que hemos querido objetivar los miedos y los deseos de la total compenetración: el vértigo de la cópula, la vuelta al vientre materno, el rito iniciático de engullimiento para la reconstitución, todo ello se da cita en las abundantes resoluciones digestivas que hemos dado a la llamada angustia de separación que marca nuestro ingreso en la conciencia individual.

El símbolo de la devoración, explica Cirlot, “tiene su expresión literal en el acto o el miedo de ser devorado”.[1] Las variantes de esta invocación del acto digestivo van desde el envolvimiento hasta los hundimientos, y quizá también se

expresen en numerosos encierros o prisiones en el camino del héroe, todos ellos sensibles alusiones al descenso a los infiernos o a la vuelta al útero con que el héroe experimenta la muerte para el resurgimiento: devorados por la ballena, Jonás y Pinocho mueren para asumir su destino y hasta su martirio; enterrados, encerrados y amortajados, Jesucristo y Edmundo Dantés abandonan por fin sus cárceles corporales para alcanzar su redención, apoteosis que no habrían conseguido de no haber sido antes engullidos, literalmente envueltos en la placenta de la cárcel que es tumba y que es cuna.

Jung opina que "el miedo al incesto se transforma en miedo a ser devorado por la madre, que luego disfrazaría en diversas formas imaginativas, como la bruja que come niños, el lobo, el ogro, el dragón".[2] Mientras esta lectura incestuosa de la devoración parece por momentos excesiva, resulta en cambio verosímil cuando invoca la conflagración de sentimientos de amor y odio que genera en el individuo su distanciamiento de los padres, quienes nos van arrojando lejos de sí hacia un mundo no del todo tranquilizador. Una vez desmembrados o digeridos, los héroes saben que tarde o temprano serán extraídos del monstruo que los ha devorado aunque en otros tiempos los protegiese.

Sabemos que toda extinción es digestión y, por ende, transformación en alguien mejor dotado para la supervivencia propia y de la especie. De ahí que incluso el habla cotidiana acuda al lexicón caníbal para expresar deseo, ternura y afecto, un vocabulario que sin embargo no deja de tener una carga siniestra: somos comestibles porque somos amables o amables porque somos comestibles. En la medida en que es nuestro y es nosotros, el monstruo será caníbal sin remedio. Apresados o limitados en la frontera de la materialidad corpórea, temeremos tanto como desearemos una ficción extrema que nos permita jugar el juego de la absoluta impregnación del otro y con el otro.

A lo largo de la historia la ficción monstruosa —con su legión de sirenas, ogros y vampiros— ha satisfecho con creces esta pulsión, pero no lo han hecho menos los canibalismos reales o probables que nos han conmovido hasta adquirir una dimensión mítica necesaria para volverlos casi imaginarios y,

por lo mismo, útiles para la catarsis de nuestro deseo de devorar y de ser devorados por otros.

Ω

No mucho antes de que los caníbales pululasen en nuestras pesadilla de celuloide, un desastre aéreo en los Andes y la supervivencia de algunos pasajeros merced a la ingesta de carne humana estremeció de raíz a la opinión pública y puso a debate el tema caníbal desde una perspectiva inédita o, por lo menos, largamente ignorada. Hasta entonces, la antropofagia había sido tratada sobre todo en el ámbito del mito, de la ficción ogresca y de las mutuas satanizaciones. Desde el cerco de Numancia hasta el sitio de Stalingrado, el dedo acusador de dos o más partes en contienda había señalado el presunto canibalismo del oponente en un claro afán de desacreditar a *los otros* situándolos en el grado último de la locura, la perversión o la franca animalidad. Pocos y discutibles fueron los casos en los que el caníbal reconoció serlo, aun cuando a ello le hubiesen orillado circunstancias adversas o atenuantes. Ni siquiera Ugolino, que en el Infierno ya no tiene nada que perder, confiesa a Dante haber devorado *in extremis* la carne de sus propios hijos. Poco podía entonces el así llamado canibalismo de penuria contra el terror que genera en los hombres la mera insinuación antropófaga. Junto al robo de niños, el canibalismo siempre fue situado a la cabeza de los crímenes infames; fue la tiza imprescindible para trazar fronteras entre civilización y barbarie, entre la divinidad y el mal. Cristianos, musulmanes, judíos y gitanos fueron sucesivamente acusados por sus perseguidores de haber cometido actos de canibalismo. En una tónica no menos propagandística, los conquistadores del Nuevo Mundo divulgaron historias sobre indios antropófagos, historias que tocan fondo en numerosas crónicas vinculadas con las desventuras de españoles en el Caribe.

Durante años la antropología ha buscado poner en su justo sitio las hipérboles caníbales de aquellos cronistas. Autores como Levi-Strauss y Cardín argumentan que la mayoría de los actos caníbales históricamente demostrables fueron realizados no por rústicos aborígenes sino por occidentales hambrientos,

temerosos o delirantes. En algunos casos, añaden, la mitología caníbal habría sido promovida por los propios para generar temor en los ajenos. Con todo, los estudiosos concluyen que la ecuación antropofagia-salvajismo apenas se sostiene en el ámbito científico. Sólo en fechas recientes hemos comenzado a recordar, no sin escándalo, que el canibalismo existe de manera ritual, potencial o de hecho en ámbitos de la existencia que habitualmente consideramos civilizados. Como el abanico de las numerosas transgresiones sexuales y ceremonias religiosas a las que va ligado, el canibalismo ha dejado de ser visto como característica exclusiva de las sociedades primitivas y comienza ya a ser reconocido como una de las muchas posibilidades transgresoras de cualquier individuo en cualquier tipo de sociedad y en cualquier momento de la historia.

Ω

No cabe duda de que la tragedia andina de 1972 contribuyó de manera significativa a remover los términos del terror y el pudor caníbales de nuestro tiempo. El hecho arrinconó de tal manera a la sociedad vigesémica, que ésta se vio obligada no sólo a aceptar sino a celebrar la necrofagia como parte de una gesta heroica protagonizada por gente como uno. Bien es cierto que los sobrevivientes titubearon antes de reconocer que habían devorado los cuerpos de sus compañeros. Finalmente, sin embargo, lo aceptaron y no hubo quien se sintiese con derecho a censurarlos.

Por contraste con los sobrevivientes del *Medusa*, retratados un siglo atrás por Géricault, los muchachos de los Andes efectivamente habían ingerido carne humana pero no habían asesinado para conseguirla. De acuerdo con los términos accidentados del humanismo contemporáneo —un humanismo forjado tras un siglo de inéditos actos de barbarie —, sobrevivir sin dañar al otro era un acto tanto o más ético que resistir al imperativo más bien confuso de no ingerir carne humana. La historia de aquellos admirables uruguayos rompía al fin con la tendencia a asociar espontáneamente el canibalismo con el asesinato. Disociados ambos actos, el primero quedaba así en un interregno de indefinición, y los

caníbales de penuria se reinsertaban en la comunidad pertrechados en lo que Levi Strauss llama *impotentia judicandi*, es decir: en la imposibilidad de ser juzgados, o para ser más precisos, condenados por un acto cuya inmoralidad no estaba del todo clara, menos aún legislada. Aun ahora, los sobrevivientes andinos recorren el mundo para dar testimonio de sus avatares. Con dignidad y buen juicio cuentan cómo salvaron sus vidas y las de otros merced a la necrofagia. Así y todo, la sociedad sigue recordándoles por su canibalismo, lo cual, hay que decirlo, no hace menos heroicos a los sobrevivientes ni por completo censurable a la sociedad, que difícilmente podría pensar de otra manera.

Ω

Con mayor o menor éxito, también la gesta de los supervivientes andinos ha sido llevada al cine un par de veces. La calidad de las producciones difiere, aunque en ninguna de ellas se condena a los protagonistas. Tanto en la vida cotidiana como en la pantalla, el debate caníbal fue reactivado por el desastre con su irrevocable dosis de morbo. Ahora, no obstante, la mera posibilidad de que un acto caníbal pudiese ser no sólo aceptable sino hasta encomiable nos recuerda que nuestro rechazo a la antropofagia es un miedo-deseo real que sin embargo no acaba de explicarse, un miedo visiblemente más rancio y misterioso de lo que creíamos. De repente la necrofagia en sí misma dejó de asumirse como signo de pura animalidad o consecuencia obligada de un asesinato; en casos de penuria el canibalismo podía incluso aceptarse como se aceptaban los trasplantes de órganos, la eucaristía o la costumbre, vigente aún en numerosas sociedades, de devorar prepucios o tomar sopa de placenta.

No quiero decir con esto que la inconsciente reflexión caníbal desatada en ese entonces haya fructificado al fin en una comprensión cabal —menos todavía en la anulación— de nuestro rechazo al canibalismo. Al contrario, me parece que la necrofagia andina sirvió sobre todo para exaltar el carácter irresuelto de un tema que por largo tiempo se creyó saldado. La desazón que provoca el resurgimiento del tema caníbal

explica que de pronto se le invoque o se le quiera comprender desde nuevas perspectivas que, sin negar el miedo, desconocen la costumbre de juzgarla como algo ajeno al hombre supuestamente civilizado.

Queda claro que el potencial vínculo del canibalismo con el crimen prevalece, pero ya no se le muestra en términos de salvajismo sino de inquietante y deseante potencia en cada individuo, en la mayoría de los casos, o de franca decadencia del hombre o la sociedad contemporáneos, en algunos. Así, en la película *Soilent Green* el canibalismo de penuria es planteado en apariencia como una decisión colectiva, vergonzosa y secreta que no obstante parece necesaria para la subsistencia del género humano. Más siniestro e inmediato, el doctor Hannibal Lecter logra un eco sin precedentes en la sociedad contemporánea porque conjuga en su persona las cualidades del ogro y las de una suerte de superhombre occidental. Lecter es un exquisito que carga, como parte de su ajuar en el camino hacia el punto omega de la evolución, las máscaras del caníbal y el asesino, parecidas mas no idénticas. No se trata ya de un buen o mal salvaje emparentable con un tiburón macrométrico o con un insecto extraterrestre, mucho menos con un hombre ordinario conducido al extremo. Se trata más bien de una nueva versión del doctor Jekyll stevensoniano: gourmet, seductor, melómano, en extremo refinado, Lecter pela los dientes y nos recuerda con Hobsbawm que vivimos en la edad de los extremos, una edad donde el refinamiento de la razón, al hacernos más humanos, podría hacernos también monstruosos.

Ω

De penuria o gourmet, el canibalismo impenitente en las postrimerías del pasado siglo tenía por fuerza que mutar en formas singulares, en expresiones al parecer nuevas de un acto que en esencia sigue siendo tan aterrador y tan difuso como lo fue en la génesis del primer ogro troglodita.

Por un lado, es indudable que la antropofagia nos ha aterrado siempre, como individuos y como cultura. Pero es también cada vez más evidente que no ha habido hasta ahora un argumento que explique y condene definitivamente el

canibalismo si se le concibe al margen del asesinato. Ni la ética ni la metafísica ni el derecho han podido defenestrar la antropofagia. Ni siquiera los sistemas religiosos más ampliamente difundidos han tomado por los cuernos al rabioso toro del acto caníbal. Ciertamente no faltaron los hombres de ciencia que buscaron condenar la antropofagia como se hizo antes con el incesto, mas pronto quedó claro cuán inviable era juzgar ambos actos desde la misma perspectiva. Recurrir al mundo animal —abundante en ejemplos canibálicos— o a las posibles secuelas físicas de la antropofagia —lógicamente rebeldes a la experimentación— sólo ha servido para reavivar las preguntas que en ese dominio nos agobian: ¿es lícito el canibalismo?, ¿por qué *sabemos* que no lo es?, ¿lo sabemos o simplemente los presentimos porque no podemos deslindarlo del asesinato?, ¿exactamente qué hace a la necrofagia peor o mejor que la donación de órganos?, ¿por qué insistimos algunos en la celebración ritual de la teofagia eucarística, que a fin de cuentas es también canibalismo?

El canibalismo, sugiere Sahlins, es siempre “simbólico”, incluso cuando es real.[3] Devorar al otro es compenetrarse de él, ser penetrado por él, extraer vida de la muerte del otro. La antropofagia comparte con el sexo y el vampirismo la desesperación ritualizable de quien sabe que nunca podrá hacerse completamente uno con el otro. Incomprensible, atávica, y por ende elusiva, la simbólica del canibalismo se convierte así en vértigo: atrae y repele como sólo puede hacerlo lo que estando a la vista no se comprende. De ahí, entre otras cosas, que a la inconsciente reflexión caníbal de la última década hayan seguido perturbadoras noticias de antropofagia impenitente que trascienden los ámbitos del celuloide. En Alemania, un grupo de adolescentes neogóticos se jacta impunemente de haber cometido numerosos actos de canibalismo ritual; en China, un artista devora fetos como parte de su último *performance*. Las noticias aterran, pero los mecanismos de justicia institucional son rebasados sin que nadie pueda asegurar que semejantes casos servirán de precedente para una nueva legislación que condene con sustento el acto caníbal.

Tal fiebre y tal incertidumbre alcanzan su clímax con el

caníbal de Rotenburgo. La historia es simple: Arwin Meiwes, un ordinario ingeniero en sistemas, publica un día en internet su deseo de conocer a un hombre sano y joven que quiera ser devorado; sorprendentemente, acude a su convocatoria una cuarentena de candidatos; Meiwes los entrevista y elige al que le resulta más fiable y quizás más apetitoso: un tal Juergen. Tras firmar un contrato donde se establece que el banquete será producto de un acuerdo de voluntades entre adultos libres y pensantes, Juergen se deja matar por Meiwes, quien procede a cocinarlo y devorarlo, todo ello frente a una cámara de video. Meses más tarde Meiwes será condenado a sólo ocho años de prisión por haber cometido algo que ni siquiera puede ser considerado eutanasia. Orgulloso de su triunfo, el caníbal impenitente aprovecha la cobertura de los medios para lanzar una nueva convocatoria.

El caso es de entrada aterrador, pero más lo es en la medida en que pone a descubierto la impotencia de una sociedad que no puede condenar abiertamente lo que no consigue comprender. Además de un caníbal, Meiwes es el cínico denunciador de la precariedad de nuestras supuestas certezas. Nos parece un salvaje, pero es también un hombre común, un cibernauta que sólo ha requerido una pequeña dosis de cerebro para colarse por los huecos del contrato social y saciar a su modo su personal prurito de ser uno con el otro. Lo más inquietante del asunto es que todos sabemos que la nueva convocatoria del caníbal será ahora respondida por centenares de entusiastas candidatos sin que ninguno podamos impedirlo y sin que sepamos con certeza por qué estaría en razón hacerlo.

III
SINESTER KLAES O EL OGRO REDIMIDO

Cada nación detenta y ejerce el derecho inalienable de espantar a sus niños como mejor le plazca. Cuando sus hijos se negaban a tomar la sopa, los antiguos germanos amenazaban con invocar a Sinester Klaes, un demonio ancho y barbado que metía en su enorme saco a los párvulos malcriados para conducirlos al infierno de las nieves eternas. En qué momento este aduendado robachicos se convirtió en el venerable Papá Noel constituye uno de los más complejos laberintos de la etnografía occidental. Por lo que hace a los motivos de esta o paralelas mutaciones navideñas, quizás el misterio no sea tan intrincado.

Quiere una creencia más benévola y reciente que la genealogía de Santa Claus no llegue tan lejos como para emparentarlo con los bárbaros demonios del norte europeo. Auténtica o propagandística, la generosidad de cierto obispo de Turquía llamado Nicolás permitió a los cristianizadores del septentrión redimir parcialmente al siniestro secuestrador de niños. Al menos en un principio, la mutación de Sinester Klaes en San Nicolás fue menos sincrética de lo que hoy aparenta: de acuerdo con su leyenda dorada, el noble obispo vestía de verde o blanco, era profundamente cristiano, carecía de saco, nunca fabricó juguetes ni, desde luego, mostró jamás interés alguno en establecer su residencia permanente en la álgida Laponia.[1] El tiempo, no obstante, ha traslapado ambas figuras como caras opuestas de una misma moneda, una moneda que debió de ser acuñada en la fragua de casi todas las mitologías: el miedo a ser devorado, un miedo que

se vincula habitualmente a las figuras paterna y materna. Ese mismo temor es el que aparece en los monstruos de los cuentos infantiles, mitos que se fincan en el miedo del niño a ser devorado por sus padres. En el caso de las madres en tanto representantes del género femenino, esta angustia ha sido objetivada en brujas, madrastras y sirenas; en lo que toca a la figura paterna o masculina, cabe ubicar al ogro a la cabeza de sus herederos, casi todos ellos vampíricos. De la devoradora femenina trataré más adelante; en las líneas que siguen me ocupo del ogro, bisabuelo tanto de Santa Claus como de vampiros y demás antropófagos de la ficción.

Ω

Desde que el hombre es hombre, la cacareada angustia de separación del niño ha sido complementada por el miedo atávico de los adultos a perder a sus hijos, un miedo que es también, a su manera, una angustia de separación invertida. Sin entrar en psicologismos, es evidente que nuestro poco gradual destierro del seno materno provoca en nuestro ánimo el desagradable vértigo de la independencia. Ante el vacío de la individualidad, nuestra imaginación pueril e intensa necesita dar caras monstruosas a lo que antes era sólo un generador de terrores, rencores y culpas abstractos. De repente la oscuridad de nuestras noches comienza a poblarse de ruidos, sombras y destellos a los que decidimos dar una consistencia fabulosa acorde con el tamaño y el carácter siempre disperso de nuestra angustia. Como bien ha demostrado Bruno Bettelheim, fantasear seres terribles nos permite lidiar con infinidad de amenazas, culpas y enconos que nada tienen de fantásticos. A los animales naturalmente peligrosos y los personajes en verdad aborrecibles preferimos imponer lo irreal. Conjuramos así una legión de seres que, por imaginarios, nos resultan en el fondo más atendibles y domeñables.

El niño que imagina dragones, ogros, duendes o brujas que nunca ha visto ni verá, los hace para defenderse de un mundo real que no entiende y que lo ofende. El Coco se convierte así en un ser necesario, rigurosamente fantástico, inevitablemente ambiguo y espontáneamente catártico.[2]

Lobuno o amorfo, lampiño o peludo, pálido o sombrío, el Coco tiene tantas formas, nombres y habitáculos como quiera la proteica imaginación del niño, ese ser indefenso que, en todos los tiempos y en todas las latitudes, pretende objetivar, vencer y sacar de casa el temor que le provoca diferenciarse de sus padres, así como la culpa que siente al odiarlos porque lo van abandonando a su suerte.

En su acucioso estudio de la figura ogresca del *bogey man* —trasunto anglosajón del Coco mediterráneo— Marina Warner escribió: “El apetito caracteriza al Coco, y muchos otros mitos exploran obsesivamente un miedo hondo y constante: que algo en la oscuridad quiere engullirte”.[3] La sentencia evoca la inusual conjunción de miedos y deseos que sucede en esa ambigua figura a la que conocemos como el Coco. Warner sugiere la hermandad del Coco con el ogro devorador, su relación con la oscuridad en tanto emblema de la angustia, el ascendente del ogro sobre las figuras masculinas de connotación paterna que viven “al otro lado”, en la penumbra, fuera de la casa pero influyentes sobre la domesticidad.

El Coco o el *bogey man* es también el robachicos, el hombre del saco, el hombre de la bolsa, el tlacuache, el perverso marsupial que, provisto con un útero postizo, vendrá a arrebatarnos de la cálida cuna del mundo luminoso donde nos protege lo correcto y lo visible. Dice más adelante Warner: “Buena parte de este inquietante material caníbal actúa como un disfraz metafórico de los temas de autoridad, procreación y rivalidad intergeneracional: vincula maneras de confrontar los cimientos de un sentido de identidad y del yo y del lugar social e histórico del yo.”[4] En efecto, el Coco y el ogro, con su multitud de ancestros y derivados, representan una espontánea activación conjunta de las inquietudes de adultos y niños. El Coco sirve lo mismo a padres que a hijos, los arma para arrostrar las leyes impostergables del miedo a la pérdida de la cría, así como las del reemplazo generacional, esto es: la separación para la ulterior confrontación entre hijo fortalecido y el padre envejecido, cada vez menos apto para proteger a la manada así como para perpetuar la especie.

La ingestión y el desmembramiento de la cría —y en buena parte, el robo de esta última— son la consigna del ogro. Una

y otra, sin embargo, son sólo temporales en la narrativa de ficción, pues la supervivencia de la especie depende enteramente de la reconstitución y de la deglución del héroe finalmente deslindado del padre que una vez lo devoró, un padre al que después habrá que anular, sustituir y quizá también desmembrar. De las cenizas o miembros dispersos del hijo resurge el héroe revigorizado mientras que de los restos del padre aniquilado se alimenta la renovación de la especie.

Si el Coco crece, en efecto, como un inconsciente mecanismo de defensa y control del miedo en la mente del niño, no lo hace menos en la de sus padres. Antes se diría que los adultos, de manera también impensada y con frecuencia arbitraria, acudimos al imaginario de los niños que fuimos o parimos para disciplinar a nuestros hijos, pero también lo hacemos para mitigar la culpa por desear a veces no haberlos tenido o para lidiar con nuestros propios temores ante la imparable independencia del hijo, una diferenciación que percibimos, rechazamos o aplazamos como si se tratara de un capricho inaceptable de la naturaleza. Es para conjurar estos miedos que acudimos al Coco y le damos la forma más concreta del robachicos, el hombre del saco, la Llorona, el ogro devorador, el Grand Lustucru, el Sandaman, el chaneque o el tlacuache.

El mecanismo de la invocación ogresca no es muy distinto del que ha llevado a numerosas culturas a inculpar a las minorías étnicas, gremiales o religiosas del secuestro o del sacrificio ritual de infantes, crimen atroz, donde los haya, que se añade a la cabeza de un largo pliego incriminatorio redactado por sociedades que, por no reconocer sus propias faltas y sus velados deseos, necesitan atribuirlos a los otros: a los que, por venir de fuera o parecer distintos, son los simbólicos depositarios de nuestra negación a aceptar que un día nuestros hijos dejarán de pertenecernos, y puede incluso que de amarnos como sentimos que tendrían que hacerlo.

Ω

A partir de Urano y de algunos otros titanes —por hablar sólo de las mitologías más cercanas—, la figura del ogro es ubicua en la cultura judeocristiana. A los ogros grecolatinos se

sumaron pronto figuras ogrescas históricas, en particular la de Herodes, matador de niños hebreos que se refracta en el ángel exterminador de primogénitos egipcios.[5] Imposibilitados para anular la necesaria objetivación del miedo a ser devorados, los fundadores del cristianismo pueblan con ogros el reino de Satanás, en cuya abundante iconografía se le presenta también como un voraz engullidor de niños y almas. En la tradición oral que corre paralela a la Biblia, el ogro comienza a edulcorarse o redimirse en la apoteosis del gigantesco San Cristóbal, el ogro robachicos que por una vez ayudó al Niño en vez de devorarlo. Irredentos y relapsos, los ogros sobreviven como monstruos en los cuentos de hadas: el ogro amenaza con devorar al pequeño Jack, que ha llegado hasta él por intercesión de la generosa habichuela; persigue con sus fauces abiertas a Pulgarcito; cumple deseos a las doncellas en desgracia no sin antes condicionar su ayuda, como hace Rumplestinkin, a la entrega de su primogénito. En cada uno de estos seres ogrescos se reiteran el signo de Saturno y la complicidad de una figura femenina que emula a la desdichada Cibeles. Escribe Cirlot: "Si lo central, en el mito saturniano, es que la destrucción es la consecuencia inevitable de la creación, por producirse ésta en el seno del tiempo, el ogro parece mejor una personificación del 'padre terrible' que del tiempo." La afirmación es admisible, pero creo que es innecesaria en la medida en que tanto la paternidad devoradora como el tiempo son fatalidades hermanas: todo ogro es a fin de cuentas una reminiscencia a los estadios más elementales o prehumanos del individuo y de la sociedad, y su presencia será constante mientras desempeñe su función catártica de advertencia.

Disfrazado en la ficción o constreñido a las canciones de cuna, el ogro se mantiene en nuestra vida como aviso de algo inevitable y como una fobia controlable. Enclaustrado en la fantasía —visible en los padres e intuida en los niños—, el monstruo arrebatador desempeña mejor que nadie su función didáctica y catártica: por un lado, nos arma para afrontar los obstáculos de la vida singularizada; por otro, nos permite sobrellevar las penas y los miedos que conlleva la inevitable individuación de la persona humana. Si los padres, para aleccionar a nuestros niños, acudimos al Coco en vez de

aleccionarlos con la amenaza de auténticos robachicos, es precisamente porque en el mutuo acuerdo de la ficción rige siempre la posibilidad del control de lo que aún no ha pasado. En la fantasía monstruosa se lidia con el miedo en niveles a los que la realidad sólo podría acceder con toda su potencia destructora, incontrolable, incomprensible o de plano intolerable.

Ω

La pregunta de quién se come a quién, dice Marina Warner, reverbera en el reino de los Cocos. “De qué modo los impulsos caníbales laten en el imaginario cultural y qué significado tienen puede aún ser escuchado en la mitología del ogro devorador y su progenie.”[6] En tanto monstruo, la figura del ogro es lo mismo catártica que moralizante: al crearlo para abominar de sus actos, reconocemos en el ogro una bondad didáctica y sublimante. El ogro es limítrofe como cualquier monstruo, contiene una ambigüedad tal que le permite siempre ser parcialmente redimido, edulcorado por quienes lo crearon. En ningún relato este proceso es más visible como en la redención parcial que el occidente judeocristiano ha hecho del ogro en la figura de Santa Claus.

Si algo hay que reconocer a las religiones precristianas es que éstas aceptaban con pasmosa naturalidad la mecánica catártica y ritual de su imaginario monstruoso. Los duendes, los ogros, las pequeñas gentes y una buena parte del panteón bárbaro no eran estrictamente aviesos sino bifrontes, voluptuosos, casi humanos. Existían sencillamente como parte de un universo mágico donde los límites de la bondad y la maldad —como de hecho sucede en el mundo real— eran más bien difusos. Sin embargo, la tradición judeocristiana, concentrada en la divulgación maniquea de un mundo trascendente y permanente, no estaba en condiciones de aceptar sin más que el hombre necesita monstruos ajenos a Lucifer y sus huestes. De allí, entre otras cosas, el afán de los evangelizadores por exorcizar de las culturas conquistadas a los demonios de su pensamiento mágico.

Forzado como es, este exorcismo no ha sido ni podrá ser nunca definitivo. La transformación de Sinester Klaes en San

Nicolás no suprimió al primero, sino que hizo del segundo una subespecie aligerada de su predecesor. Pese a los esfuerzos de la propia tradición, Santa Claus nunca dejará de ser el Coco, el ogro, el sempiterno hombre del saco que en una fecha concreta premia a los niños que han sido amenazados por él durante el resto del año. Si el Coco nace en parte de la culpa paterna por no aceptar la diferenciación del niño, Santa Claus es a su vez producto de la culpa por haber creado al Coco. Para seguir siendo aceptado y utilizado en una tradición como la cristiana, el hombre del saco tiene que ser redimido, mas nunca de manera definitiva, pues de otra forma perdería su efectividad catártica y didáctica.

En estos tiempos de doble moral y ética indolora, no faltarán quienes juzguen de exagerada esta versión de Santa Claus como el doctor Jekyll de ese señor Hyde que es el tlauache o el hombre de la bolsa. Puede ser, pero creo que estamos hablando aquí de una de esas verdades que no pecan aunque incomodan. Aclaro a todo esto que, en sus primicias, Santa Claus era más humano, más desenfadadamente ambiguo. Además de juguetes, en su saco había una nada despreciable cantidad de carbón —herencia de los duendes celtas— destinada a rellenar los calcetines de los niños réprobos. Traía además un bastón o un látigo para disciplinar a los niños malcriados, y sus renos no eran nada amables, sino oscuras bestias cornudas que durante siglos fueron consideradas monstruos del septentrión. Santa Claus nace entonces como primo de San Cristóbal, ese santo gigantesco que, como bien ha sugerido Michel Tournier, conserva en su leyenda la doble naturaleza del ogro devorador de niños que es redimido por la fe al convertirse en servidor de Jesús. La fe salva así al ogro y al Coco, pero no anula completamente su naturaleza, pues en cierto modo necesita conservarla para perpetuar las dimensiones del poder divino que lo controla.

Ω

Hoy parece impensable —y, para algunos, francamente criminal— sugerir siquiera que Santa Claus podría llevar en sus alforjas un látigo o un bastón para disciplinar a los niños. A pocos padres se les ocurre ahora anunciar a sus hijos que el

benévolo hombresote de la barba dejará carbón en sus zapatos si decide que su comportamiento durante el año no fue el adecuado. A lo sumo, el niño licencioso es amenazado con la indiferencia de Papa Noel, que podría pasar de largo y dejarle sin juguetes. En un tiempo en que es mejor negar el mal que comprenderlo, Santa Claus se ha ido aligerando de su carga ogresca, aunque ello ocurra siempre en los límites del Adviento y la Navidad. Por un tiempo Papá Noel tuvo como escudero a un hombrecito español llamado Pedro el Negro, vestigio del *uomo nero* o Coco mediterráneo el cual, como dice Bowler en su biografía de Santa Claus, se encargaba del trabajo sucio, incluidos los latigazos y el carbón. Pedro el Negro podía funcionar también para la intimidación, pues "un bebé difícilmente podría asustar a las personas para que fueran buenas, pero un diablo o un ogro que arrastra cadenas, varas o un látigo, concentra las mentes errantes de los niños maravillosamente."[7]

Ahora a Santa Claus no le ha quedado más remedio que ser completamente bueno. Escindidos, polarizados, acomodados a un puritanismo sobreprotector que insiste en descafeinar los mitos como si con ello pudiera minimizar su escrúpulo, los personajes de la tradición se convierten en superhéroes archibondadosos que sin embargo se debilitan a medida que sus émulos oscuros se fortalecen. La carga de la modernidad frivoliza nuestra fantasía en la polarización de las figuras disciplinarias engendradas por la imaginación colectiva. Un nuevo miedo encendido por la culpa —el miedo a traumatizar al hijo y la conciencia exaltada de los efectos futuros de su educación— nos impide ahora lidiar con los monstruos que antes nos fueron útiles para la construcción del superyó o para la catarsis de los miedos connaturales a la separación del seno materno.

Lo cierto es que nada de esto ha sido ni será suficiente para impedir que Santa Claus siga siendo el Coco, o viceversa. El rollizo hombre de rojo sigue siendo subrepticio y nocturno; su altruismo hiperbólico es todavía hasta cierto punto inescrutable aun para los niños; y hasta los juguetes que tan generosamente regala conservan la potencia y la simbólica de la seducción del robachicos: los suyos son los mismos juguetes con que los titanes sedujeron al pequeño Zagreo para luego

devorarlo, son reflejo de la pelota con la que la que el Coco mediterráneo atraía a sus futuras víctimas; la generosidad de Papá Noel es también la del flautista que liberó a Hamelin de la plaga para después encantar y secuestrar a los niños de la comarca; sus mazapanes, en fin, siguen siendo los regalos de un extraño que ha entrado en casa no por la puerta ni de día, sino de noche y por la chimenea.

No es entonces gratuito que aún en la filmografía contemporánea y navideña se insista, abierta o veladamente, en la indisoluble gemación de Santa Claus y el Coco. Al desazonante *grinch* que en su momento encarnó el no menos siniestro Jim Carey, basta añadir la escena inicial de *La ciudad de los niños perdidos*, sublime reflexión del tema ogresco a cargo de Jeunet y Caro: un niño muy pequeño ve entrar en su cuarto a un gigantesco Santa Claus que le muestra un juguete; el niño sonríe, pero su dicha deviene terror cuando el gigantesco hombre de rojo se multiplica: seis santacloses idénticos invaden el cuarto y el niño llora porque sabe o intuye que están allí para llevárselo a un lugar que no es distinto del País de los Juguetes, pesadilla de Pinoccio y de cuantos hemos leído sus aventuras. En *El extraño mundo de Jack*, de Tim Burton, los monstruosos usurpadores de la Navidad deciden que sólo el agusanado Boogey Man puede custodiar con éxito al mofletudo Santa Claus, y en *El Expreso Polar*, de Zemekis, asistimos sin inmutarnos a un breve secuestro de infantes a cargo de un simpático boletero que los conducirá hasta un Santa Claus nazificado por sus propios duendes.

Naturalmente, todas estas películas terminan bien y en provecho tanto de los niños como de Santa Claus. Pero la potencia ogresca del hombre de rojo se mantiene y se sugiere con insistencia. En la menos culpígena tradición mediterránea, los Reyes Magos no son ogros sino vencedores de ese bíblico devorador de niños que es Herodes, pero es seguramente por eso que la santa trilogía ha perdido terreno ante su nórdico competidor. Contra la opinión de nuestros mayores, creo que el predominio de Santa Claus sobre los Reyes Magos en nuestros tiempos no es un simple producto del despliegue publicitario de la tienda Sears y varias refresqueras en los años cincuenta: Santa Claus sobrevive

porque nunca vencerá del todo al Coco ni al ogro; permanece porque, querámoslo o no, él es *también* el ogro, y porque necesitamos que siga siendo el ogro para que sigamos redimiéndolo y redimiéndonos hasta el fin de los tiempos.

IV

ESCARNIO DE LA MADRASTRA

En las primicias del milenio, el cine acogió uno más de los muchos equivalentes femeninos del paterno ogro devorador. De repente pudimos deleitarnos en el combate contra una variante del horror digestivo tan novedoso para Occidente como ancestral para Oriente. Películas japonesas como *Ring-u* y *Yu-on* —con sendos y casi inmediatos *remakes* en la cinematografía estadounidense— incorporaron a la pantalla grande la imagen digitalizada de aterradores espectros femeninos venidos de ultratumba con la sola intención de dañar, secuestrar o engullir al inocente espectador. Estas sanguinarias damitas visten de blanco, lucen una tez escandalosamente pálida y tienen ojos enteramente negros. Su cabello, también negro y hirsuto, cubre buena parte de su rostro y les vela el pecho; se arrastran o caminan siempre algo encorvadas, como si les doliera el vientre o las abatiera una invisible losa.

La bruja oriental o *güishin* tenía al principio un aspecto infantil o pubescente, y en no pocas ocasiones se les representó como aduendados espíritus vindicativos de la violencia paterna o conyugal, o de tragedias en carreteras, hospitales o dormitorios universitarios. Pronto, sin embargo, la *güishin* ocupó el puesto que la imaginación humana quería darle: ya no el de la niña fantasma torturada por la madre sino el del espectro de la propia madre que pena por haber traicionado al marido o asesinado a los hijos. En esta última acepción —especialmente clara en la película *The Grudge*— el fantasma oriental se hermanó al fin con una tradición

occidental donde los aspectos negativos de la figura materna en particular o femenina en general se han visto encarnados en la ficción de la mujer secuestradora, artífice de la muerte de cuna, ogresa inusualmente malvada que representa tanto a la madre devoradora como a la hembra que al mismo tiempo teme y desea la extinción de su cría o la castración del varón.

Ω

Mucho se ha escrito de los vínculos de brujas y hechiceras con el culto a la madre tierra, tan providente como devoradora. Sólo en el siglo XX, Julio Caro Baroja y James Frazer llegaron hasta el fondo de la ascendencia que tienen Diana y Era sobre las figuras maternas negativas de mitologías y supercherías occidentales.[1] No fue difícil para aquellos antropólogos convencernos de qué modo la bruja ejerce y encarna el poder mágico que espontáneamente le atribuimos, un poder nacido del reconocimiento generalizado de que sólo el género femenino domina los mayores secretos de la existencia, particularmente el de la vida.

Portadora del secreto vital —un secreto que el varón envidia, teme y evidentemente no comprende—, la mujer en tanto monstruo ha encarnado en un tropel de madres asesinas, brujas y madrastras. A fin de conservar o exaltar su cariz negativo, la sociedad las ha expulsado del ámbito doméstico y las ha condenado a vagar por calles, bosques y cuevas desde las cuales rumian su venganza por la ingratitud que mostramos hacia sus sacrificios maternales, que comienzan con las molestias de la gestación, se exaltan en el dolor del parto y se prolongan el resto de la existencia. La ficción brujeril reclama al eterno femenino su monopolio sobre el secreto de la vida. Por otra parte, castiga la potencia del desapego femenino y advierte a la mujer contra su aparente fracaso en el ejercicio responsable de su maternidad en los términos que le exige la sociedad patriarcal.

Mientras en occidente el arquetipo de la madre negativa o resentida se vio transfigurado en la bruja o en la imagen de una muerte femenina que arrebata al niño agónico de los brazos del padre, en las naciones mestizas esta mujer fantasma y robachicos se ha apartado de la Mamá Grande

hechiceril para suspenderse en el tiempo sin tiempo de los callejones coloniales. Herederas de la Befana italiana, La Llorona mexicana o la Patasola colombiana apuntalan el horror secular de la humanidad a la muerte de cuna, y encarnan todavía el deseo que tienen los padres de apartar de sí al infante que tarde o temprano iniciará un agresivo, doloroso y ominoso proceso individuación. Padres y madres proyectan en la legendaria mujer malvada su miedo a la pérdida de la cría, así como su culpa por desear a veces esa misma pérdida. De ahí que todos alejemos vicariamente del ámbito doméstico ese miedo y esa culpa; de ahí que depositemos la carga negativa del amor ambivalente de la madre en secuestradoras de ultratumba o en llorosas arpías que envidian la vida de la cría que no les pertenece, una cría que les resulta ajena y a la que están dispuestas a destruir no por sí misma sino como víctima propiciatoria de un combate contra su propia femineidad y la de sus congéneres.

Herederos de la despechada Medea, también los monstruos femeninos son advertencia y catarsis de nuestra universal pulsión filicida. Todas ellas emulan a la madre asesina que nunca falta en las leyendas y hasta en las consejas de los más barrios recónditos. Muchas veces la propia realidad ha bastado para abastecer nuestro imaginario de mujeres filicidas o sencillamente castradoras. Mientras Magda Goebbles se consagra como una moderna Medea, Mata Hari hace lo propio como portadora de secretos y devoradora de hombres. Sirenas archisexuadas y sin progenie, las vampiresas vuelven una y otra vez para advertir a la mujer occidental contra los peligros de su insumisión, y al hombre contra los riesgos de la seducción. Incorporadas a una mitología que encabezan Dalila y la Malinche, las comehombres de leyenda se rebelan, salen del hogar, se emboscan en una diabólica casita de dulce o vagan marginadas del entorno ventral en el que alguna vez fueron poderosas, omniscientes y omnisapientes.

Llora la Llorona por sus propios hijos dejando a su paso la muerte de los hijos ajenos, digiere la sirena al marinero sin alcanzar jamás a saciar su soledad, no digamos a concebir un héroe o un dios. Ángel exterminador de las inclinaciones maternas, frustrada Lilith frustrante de las posibilidades de su

condición, la sirena desplaza a la benevolente ogresa que ayudaría al héroe a vencer al ogro. Después de todo, nos dicen con insistencia los mitos y las leyendas, también es labor terrible de la madre aniquilarnos, engullirnos, devolvernos un día al vientre de la tierra del que ella misma alguna vez nos expulsó.

Ω

Esta noción de la mujer malvada es la némesis inexacta de la madre proveedora. Se trata de un arma de múltiples filos visible en casi todas las narrativas, sean religiosas, sean supersticiosas, sean simplemente cuentos para niños que en el principio no lo fueron tanto. En las representaciones femeninas de la muerte —así como en sus variantes de secuestradora, bruja, quimera o asesina— se materializa la dicotomía catártica de una idea de femeinidad que es abrumadoramente total. Ineptos para entender la naturaleza múltiple de la mujer, acudimos al monstruo femenino que nos permita contemplar y aceptar a la mujer real en todas sus posibles acepciones, ora amorosas, ora destructivas.

Las interpretaciones de esta tendencia nuestra a negativizar a la figura materna son desde luego infinitas, y van desde las políticamente correctas hasta las más razonablemente junguianas o paranoicamente psicoanalíticas. Así, por ejemplo, Susana Castellanos se declara plenamente convencida de que estos fantasmas femeninos, súcubos y madrastras sólo pueden explicarse en el miedo visceral del hombre a la mujer: "Ellas han dado cuerpo a lo incomprensible, por lo que le recuerdan constantemente al hombre que la naturaleza, la vida y el mundo no están bajo su control. Por esto también jamás un hombre ha llegado a comprender plenamente a una mujer".[2] Aunque es atendible, el argumento de Castellanos sólo puede aceptarse parcialmente, pues hay que recordar que sobre el miedo a la mujer está el miedo a la madre, un miedo que experimentan tanto hombres como mujeres. Con el primero podemos explicar a las sirenas, las mujeres devoradoras, las hechiceras, las brujas y todos aquellos seres que en efecto tienen claras conotaciones castradoras; sin embargo, necesitamos del

segundo para entender a las madrastras en los cuentos de hadas. En las líneas que siguen trataré brevemente de estas dos vertientes del monstruo femenino, siempre en la conciencia de que ambos conducirán siempre al mismo paradigma de lo ambiguo femenino.

Ω

Dice Mario Praz en su obra *La muerte, la carne y el diablo:* "Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel".[3] Praz enuncia así una idea que hoy parece una obviedad merced a su reiterada mención en la antropología, la lingüística y el psicoanálisis. Con escandalosa regularidad los mitógrafos han explicado sobradamente en qué medida las figuras negativas y los monstruos femeninos de la tradición oral, la leyenda y la épica conducen a la catársis de los sentimientos negativos que en el hombre generan ciertos aspectos de la mujer, casi todos ellos vinculados con el complejo de castración y sólo unos cuantos con la angustia de separación generada dentro del proceso de individuación. La mujer seductora e infértil encarna tanto el anhelo de rebeldía femenino como la negación de la maternidad en favor de una sexualidad insaciable o hasta imposible de satisfacer. El monstruo femenino exalta lo mismo a Salomé que a heroínas cortadoras de cabezas como Judith. Unas y otras son herederas de la temperamental Era, quien castró al malvado Urano y dispersó su simiente para que de ella nacieran los titanes. Sin embargo, estos monstruos pertenecen también a la estirpe de Lilith, mujer seductora y fundadora de una estirpe de vampiresas que seducirá eternamente a Adán para que Eva y después María se mantengan en lo posible inmaculadas, nobles, obedientes a los límites de una cultura que desde temprano proscribió el cuerpo y sus placeres mientras consagraba a la maternidad como el único destino admisible de la mujer.

Acaso más que ningún otro, el monstruo femenino no

puede menos que enlazarse con la constante mitológica de la devoración. Presenta, sin embargo, algunos matices, entre ellos, la infertilidad. En la tradición, las mujeres devoradoras son menos numerosas que los ogros, paradigma de la devoración masculina, macho alfa obligado a destruir al nuevo macho que habrá de sustituirlo como la madre vieja acabará por envidiar la juventud de la hija que habrá de reemplazarla en el lecho del macho alfa.

Mientras la devoración ogresca es sangrienta y explícita, la devoración por parte del monstruo femenino suele ser elíptica y parcial: se desvía por el camino de la succión o la decapitación. En ocasiones incluye la seducción del padre de familia para que abandone a los hijos y cambie a la madre por una mujer más joven. En este mismo sentido, la vampiresa y la sirena son negación de la sexualidad procreadora: la cola de sirena anuncia incluso la imposibilidad del coito y deriva su seducción hacia la boca o hacia la yugular, donde no hay fecundación.

Cuando deja de presidir sobre las cocinas y es dislocada del ámbito doméstico, la mujer se negativiza, se convierte en monstruo aunque mantiene y hasta recupera un atractivo sensual que antes parecía reprimido. No por nada los monstruos femeninos del imaginario colectivo son tanto o más voraces que los monstruos devoradores masculinos.

Ω

La mujer es monstruo en el judeocristianismo falocéntrico que sitúa al patriarca por encima de la madre: mientras uno se erije como un ser público y lógico, la otra se oculta en el santuario de lo extraño. En el fondo, empero, toda cultura reconoce que la mujer, en cualquiera de sus expresiones, detentará siempre el control de la humanidad pues posee, vigila y cela la milagrosa pócima que lo mismo da la vida que la quita.

Sobre la satanización de la mujer ha escrito Jean Delumeau:

> En el inconsciente del hombre la mujer suscita inquietud, no sólo porque ella es juez de su sexualidad, sino porque él la imagina insaciable, comparable al fuego que hay que alimentar sin cesar,

> devoradora como la mantis religiosa. La mujer es acusada de ser un 'placer funesto', de haber introducido en la tierra el pecado. El hombre busca un responsable de haber perdido el paraíso terrestre y encuentra a la mujer.[4]

Puede que el historiador tenga razón, mas justo es añadir que al cabo este afán de culpar a la mujer —quien después de todo es también deseada y debe ser, por lo mismo, procurada — genera necesariamente una partición mitológica: para salvar a Eva hay que inventarse a Lilith; para que la madre de Blanca Nieves siga siendo amada hay que remitirla a una fantasmagoría platónica y poner en su lugar a una madrastra.

Escribe Jules Michelet: "La naturaleza las hace brujas. Es el genio propio de la mujer y su temperamento. La mujer nace hada. Por el retorno regular de la exaltación es Sibila. Por el amor, hechicera. Por su malicia es bruja y echa suertes".[5] La frase es válida para Lilith pero resulta incómoda cuando se orienta hacia mujeres de otras narrativas. Si dejamos a un lado a las sirenas y las vampiresas —con sus ecos en vaginas dentadas e infértiles— tenemos que enfrentar un arquetipo no menos desazonante aunque más cercano a lo maternal que a lo meramente sexual. Me refiero a las madrastras, arquetipo reiterado que sin embargo ha merecido menos atención que las vampiresas y las sirenas. Por algún motivo insondable, las madrastras sólo adquirieron su carta de naturalización con el trabajo de Jean Piaget y en la lectura que de sus teorías hizo Bruno Bettleheim en su *Psicoanálisis del cuento de hadas*. Gracias a estos estudiosos y al impulso que dieron con sus trabajos al agotado pensamiento junguiano, las madrastras ahora nos atraen tanto como las brujas y proliferan como nunca antes en la narrativa audiovisual, particularmente en la televisión, así como entre los más señalados teóricos de la literatura infantil. A la cabeza de estos últimos se encuentra la indómita Sybylle Birkhäuser-Oeri, quien tantas luces dio a la mejor comprensión de aquellos arquetipos de la literatura infantil que no obtuvieron suficiente atención de Bettelheim; fue ella quien tuvo el enorme tino de dejar a freudianos y desarrollistas las luces sobre la mujer fatal retornando a Jung para entender a las malvadas madrastras.

Afirma Birkhäuser-Oeri que hay dos caras esenciales de lo

materno: “Una que quiere crear conciencia y existencia y no ahorra esfuerzos para alcanzar este objetivo; y otra que tiene a la inconscientia y la ausencia, es decir, a la destrucción y la desintegración”.[6] Esta dicotomía —una nueva división a partir de una primera dualidad entre el padre y la madre— explica no sólo la convivencia secular de hadas madrinas y madrastras en la literatura infantil; también define el acto mismo de narrar como una descomposición vicaria y necesaria de lo que en el mundo real resulta demasiado ambiguo como para ser sintetizado con las armas de la pura razón.

No es difícil razonar sobre el argumento clarividente de Birkhäuser-Oeri. Partamos del principio junguiano de la identificacion universal de la naturaleza con la madre: todos somos hijos de mujer, todos estamos en contacto con esa condición previa a la existencia. Este hecho indisputable nos obliga a reconocer de entrada la ambigüedad moral de la naturaleza, una amigüedad que para ser entendida exije ser resuelta y desmontada en la ficción. Tanto las mitologías como la tradicion oral existen para comprender nuestra ligazón con una madre esencial a la que de otro modo no podríamos comprender, no digamos enfrentar. Las herramientas de la ficción iluminan y descomponen, catalizan y pigmentan totalidades que antes del relato eran obtusas. En la ficción, la ambigüedad moral de la madre naturaleza tendrá por fuerza que aparecer escindida en sus fragmentos, alternada en aquellos rostros que no son visibles ni comprensibles en nuestra confrontación con una madre que nos provoca un constante lío de amor y rechazo. La madre en cualquiera narrativa de ficción se ve obligada a repartirse en figuras negativas y positivas, creadoras y destructivas; se descompone en manifestaciones múltiples que le permitan representar para nosotros la constante lucha de la psique entre el bien y el mal. Las hadas necesitan de las madrastras como las brujas de las abuelas providentes. Madres buenas y malas son necesarias para que el apocado sastrecillo o la humilde Cenicienta articulen y finalmente resuelvan sus propias dudas ante el distanciamiento materno característico de todo rito de paso hacia la madurez.

Insiste Birkäuser-Oeri en cuán importantes es distinguir a

las madres reales de las madres positivas y negativas que alternadamente nos aman y amedrentan desde la ficción:

> A menudo poseen rasgos sobre o infrahumanos. Suelen ser mejores o peores que la madre humana media, y su aspecto también es diferente. Hay horribles brujas envenenadoras, de ojos rojos y nariz exagerada con la que hurgan en el horno; y hadas de sobrehumana belleza, semejantes a diosas.[7]

Algo semejante podría decirse de las figuras femeninas en el judeocristianismo, exageradas y hasta caricaturizadas en su frivolidad o en su virtuosismo, inmaculadas hasta la virginidad o rebajadas hasta la crueldad manipuladora de Salomé, siempre deformadas de modo que concidan sin confundirse con la vivencia de la madre real. Unas y otras otorgan a sus vástagos objetos mágicos, ora para tentarlos en su perdición y emponzoñarles el alma, ora para redimirlos. Imaginaria o real, la madre es la llave de oro más inmediata al inconsciente. No importa si es en apariencia malvada o un inaudito dechado de virtudes: cada cultura y cada individuo requieren de madres alternadas con madrastras y hadas madrinas para entrar en su estado preconsciente y sobrevivir al mundo.

> Ningún complejo materno —escribió Jung— se resuelve reduciendo a la madre de modo unilateral a una medida humana. Con ello nos exponemos a desbaratar también la experiencia de la 'madre' con lo que destuiríamos algo muy valioso, y correríamos el riesgo de tirar la llave de oro que un hada buena nos puso en la cuna.[8]

Antes que una resolución de conflictos con la madre, la madrastra es sobre todo una pregunta o una serie de preguntas frente al atractivo que encierran los monstruos femeninos enunciados en la ficción. Aun cuando conocemos el peligro que significan, seguimos atraídos por las sirenas y seguimos sorprendidos por desazón que nos provoca reconocer que Maléfica es más sensual que Blanca Nieves. Como cualquier monstruo, el arquetipo del monstruo femenino es un fragmento que requiere de otros arquetipos para conformar la totalidad de un ser tan real como ambiguo,

tan amable como amenazante. Cuando reconocemos la maldad de la madrastra o la vampiresa desde el punto de confort que nos regala la ficción, vemos estimulada una parte poco luminosa aunque imprescindible de nuestra psique. Para idealizar lo femenino-maternal del que estamos provistos todos, es preciso reconocernos primero en la sombra: nada mejor para percibir la luz que contrastándola con la oscuridad. En vista de que el ímpetu destructivo constituye también nuestro ser, su sublimación en la figura de la madrastra es crucial en más de un sentido. La madrastra que explota a la muchacha hacendosa o al pequeño héroe masculino existe como recordatorio del riesgo que necesariamente existe en la oscuridad de la madre naturaleza, una oscuridad que también es nuestra, tan nuestra como el deseo por la terrible vampiresa o por la más voraz de las sirenas.

V

Naturaleza muerta con palomas

Reconozco que la idea es de Michael Crichton, quien tiene a veces mejor gusto de lo que es decoroso admitir. En la sala de emergencias de su mítica serie televisiva, el doctor Palmer y la enfermera Abby Lokhart reciben a un malviviente fulminado por la hipotermia. No bien aplican el primer electrochoque, una veintena de palomas revolotea en la estrecha sala hospitalaria. Sin apenas distraerse, Palmer pregunta qué ocurre. Le explican que las palomas han surgido de la gabardina del vagabundo, quien para más señas vivía en un árbol del centro de Chicago. El médico acepta la respuesta con naturalidad, Abby aplica una nueva descarga y la serie prosigue sin que nadie vuelva nunca a preocuparse por la suerte, el origen o el significado de esa insólita parvada.

Imposible saber si la escena pretende ser poética o irónica; yo la festejo en lo que tiene de siniestra. Por donde las mire, estas palomas me inquietan. No es sólo su presencia en la gabardina del moribundo o su efímero protagonismo en una serie televisiva que no se caracteriza por su sutileza. Es algo más. De repente invoco la aversión que Walter Benjamin profesaba por los animales, una aversión que él solía explicar como miedo a ser tocado por ellos, señalado por ellos mediante un contacto físico que pusiera en evidencia su propia monstruosidad. Presiento que esta fobia va más allá de nuestro natural rechazo a ciertos animales fieros, ponzoñosos o insalubres, pues los comprende a todos, inclusive a los más nobles, inclusive a las palomas. Quien haya compartido un espacio cerrado con un pájaro cautivo comprenderá la

angustia del filósofo: no es piedad lo que sentimos cuando el ave busca en vano la salida sino algo más parecido al horror de ser tocados, señalados, contagiados por la angustia aleteante de un ser que de súbito ha dejado de ser pájaro para convertirse en fiera que agoniza.

La metamorfosis de estas aves en monstruos se vuelve aún más asfixiante cuando recordamos que se trata de palomas. A nuestro miedo se opone ahora la voz de una antigua convención: la paloma, recordamos, es acaso la última representante de un tiempo en que ciertos animales significaban otra cosa, es el emblema manido y paulatinamente descafeinado de una paz mundial no menos descafeinada. Nos lo han dicho desde que éramos niños, lo hemos constatado en logotipos y prendedores, en inauguraciones y clausuras de justas deportivas. La paloma y su rama de olivo son poco menos que un ideograma, un emblema que sin embargo se rechaza y es rechazado cada vez con más frecuencia.

Quizás ahora la paloma sólo sea el símbolo de la contradicción, reflejo de nuestra modernidad ambidiestra, encarnación de nuestro afán inútil por negar nuestra creciente ambigüedad y nuestra constante mutabilidad. Perdida la infancia del universo simbólico judeocristiano, todavía insistimos en forzar sus emblemas para que parezcan unívocos en un tiempo donde sólo pueden permanecer la fugacidad, una época donde sólo el monstruo eternamente transformado puede representarnos con una justicia que apenas vemos, pero que está sin duda dolorosamente aquí y ahora.

Ω

Opina Santiesteban que la definición más arraigada del monstruo es la de un “animal fantástico terrorífico”.[1] Llama la atención que el monstruo, tan plural y tan cambiante, sea definido principalmente en términos de su animalidad. Bien vista, sin embargo, la definición es harto razonable: el animal es nuestro otro más inmediato y está destinado a ser el punto de partida de toda reflexión teratológica. “Para la perspectiva

humana —escribe Silvia Eugenia Castilleros— el animal se ha constituido en lo impenetrable por excelencia, terreno idóneo para proyectar en él sus angustias y terrores, sus limitaciones y dominios.”[2]

Ineptos para la maldad por carecer de albedrío, los animales son más bien espejos inocentes en los que proyectamos nuestras culpas, terrores e ideales. Son *lo otro*, semejantes pero nunca idénticos al hombre; son seres animados como nosotros que sin embargo consideramos híbridos, inconclusos, nunca en plenitud humanos, nunca por entero objetos, siempre tan moralmente ambiguos como lo quiera nuestro escrúpulo. La imperfección que les atribuimos los vuelve inevitablemente monstruosos y los convierte en materia propicia para alegorías en general arbitrarias que dicen más de nuestra condición que de la naturaleza circundante. La participación de un reptil en la caída de Adán y Eva predetermina la esquizofrenia del antropocentrismo occidental: las bestias son comparsa en el Plan de Salvación, pues creemos que Dios les privó de voluntad en castigo a una falta antigua que no acabamos de comprender. Nuestro destino es domarlos o huir de ellos, convertirlos en objetos o evitarlos. Si atribuimos a un animal la pérdida del Edén es porque no nos avenimos a aceptar que los hombres somos con frecuencia incapaces de anteponer la razón (que nos hace humanos) a la sensualidad (que nos remite a nuestro origen bestial).

La costumbre inveterada de transferir nuestras faltas al reino animal no es distinta de la que nos lleva a ver en ellos virtudes también humanas. Como cualquier miedo derivado, el animal en tanto monstruo es una catarsis pero es también una fantasía. “De ahí —concluye Castilleros— que sea tierra fértil para la fantasía y parezcan los animales ser ellos mismos y realizar sin dificultades la totalidad de su ser, actitud que el hombre, si relega su naturaleza primigenia, pudiera no llegar a cumplir.”[3] Útil o inofensivo, fiero o ponzoñoso, individual o colectivo, el animal nos parece en principio tan noble como maligno se quiere aquel que nos amenaza o nos destruye. Ésta es la lógica que rige hoy por hoy sobre los más burdos catálogos de la simbólica animal, o lo que de ella queda. Por eso los bestiarios constituyen en buena medida la historia

cifrada del alma humana.

Ω

Durante siglos la paloma ha cargado con una significación predominante aunque no exclusivamente judeocristiana. Para los clásicos era emblema de una sensualidad poco menos que desbordada: sus gorjeos y sus arrumacos, aparejados acaso a su fácil proliferación, evocaban lo mismo el amor que la concupiscencia. En cambio, para la más aséptica y ascética tradición judeocristiana la paloma fue símbolo de paz desde que una de ellas trajo a Noé la incontestable rama de olivo. En el Nuevo Testamento la paloma será ascendida hasta representar al Espíritu Santo, y a veces también a los Apóstoles. San Cirilo aludía a la paloma como el animal más manso, y Beda el Venerable le atribuía candidez y castidad. Paz, castidad y mansedumbre han privado en la simbología de la paloma hasta los tiempos modernos, aún a despecho de los romances y jarchas que veladamente intentaron preservar el carácter sensual o de plano lascivo del ave.

Dos significados encontrados, dos tradiciones fundadoras de la nuestra ven en un mismo animal significados diametralmente opuestos: predomina uno, subyace el otro. Mientras tanto el animal sigue existiendo sin mutar; es el hombre quien se transforma, es él quien cree que la paloma debe seguir simbolizando lo que ha simbolizado siempre. Pero todo por servir se acaba: de repente la civilización fundada en la Biblia y los clásicos entra en crisis, y con ella se derrumban sus símbolos, incluido su bestiario. La relación del hombre con su simbólica animal cambia, y la paloma deja de representar la paz o la lujuria para significar lo que ahora más nos agobia o interesa: el desgaste, la plaga que carcome a toda prisa el vetusto edificio occidental.

Ω

Acaso sea verdad que la medida del héroe sea la medida del monstruo al cual combate. La naturaleza especular, proyectiva del monstruo provoca que entre Jacob y el Ángel no podamos distinguir cuál de ellos encarna valores negativos

y cuál positivos, o si ambos combatientes luchan sólo para fastidiarse, reconocerse, anularse o mejorarse mutuamente. Lo mismo vale decir para las colectividades que se proyectan tanto en sus héroes como en los monstruos que se han autoasignado como contrincantes y en aquellos que imaginamos como peligros para la colectividad. Así, por ejemplo, nuestra posición dentro y ante el universo natural puede deducirse claramente de las mutaciones que a lo largo de la historia hemos dado al bestiario, o de las modas monstruosas con que hemos alimentado nuestras ficciones audiovisuales.[4] Cada cierto tiempo tendremos una nueva versión de King Kong y otra más del chimpancé Chita: eventualmente los adoraremos, los atraparemos y al final los asesinaremos en la pantalla sin que eso nos quite demasiado el sueño.

La necesidad del combate, afirma Cirlot, "es tanto mayor cuanto más se proyectan las propias imperfecciones en otros".[5] Esto es pertinente para las guerras, combates y partidas entre los hombres, pero es exacto cuando el contrincante es un monstruo. Tanto en sus sueños como en sus ficciones, el hombre ha sublimado sus frustraciones y sus deseos en luchas encarnizadas con un desconocido que en realidad es su sombra, una reflejo de lo humano traducido en las muchas variantes de lo monstruoso. El combate expone todo tipo de conflictos, pugnas que se resuelven vicariamente en luchas, danzas, simulacros y hasta en justa deportivas donde el otro habrá de convertirse en el monstruo necesario para pasar el umbral de la autodestrucción y merecer así un nuevo comienzo.[6]

No hay cosmogonía que no tenga en su simiente un combate, como no hay héroe que haya alcanzado la apoteosis sin antes domar o aniquilar al monstruo. "Todos los dioses —nos recuerda Fontenrose en su estudio del mito délfico— tienen sus enemigos, a los que deben vencer y aniquilar."[7] Mientras más animal sea el monstruo, mayor será su capacidad para aniquilarnos y mayor el mérito de vencerlo. Mitógrafos y semiólogos vinculan constantemente con el caos la carga simbólica del monstruo. Puede ser, pero creo que el monstruo animal está más cerca de lo instintivo, lo cual no es necesariamente caótico. Al convertir al monstruo en nuestro

contrincante ordenamos ese caos posible que en realidad sólo ha sido indistinguible por hallarse en la oscuridad del inconsciente. Aun cuando lo objetivemos con rasgos animales dentro del discurso de la ficción, el monstruo sigue siendo un monstruo, si bien ahora es posible encararlo e incluso vencerlo. En este sentido los monstruos ejercen la función de guardianes del umbral cuya misión es mantener lejos del tesoro o de las princesas a aquellos que no los merecen.[8]

Ω

A principios de los años ochenta, Quino desnudó en un cartón de dos tiempos nuestra reinvención de la paloma. En el primero, un dictador latinoamericano posaba para la prensa en buen amor y compañía de una pacífica tórtola; en el segundo, el generalazo mondaba en la cena el lánguido esqueleto del animal. Un año después, en su lectura cinematográfica de la obra cumbre de Pink Floyd, Alan Parker presentaría a una dulce paloma que se convierte primero en águila monstruosa y luego en bomba incendiaria que se desplaza al compás de un espeluznante crescendo musical.

El desencanto de los años setenta alcanzaba así el pensamiento simbólico de una humanidad desencajada, cada vez más reacia a creer en lo que hasta entonces había creído. Transformada en monstruo, la paloma comienza entonces un largo camino hacia su defenestración. La sensualidad y la paz que antes representaba serán objeto de burla y metamorfosis. De esta suerte, el *animal simbólico* que somos emprende otro combate contra sí mismo y contra los emblemas que hasta entonces lo han sostenido, emblemas de los cuales parece avergonzarse como si se tratara de errores sostenidos demasiado tiempo y con excesiva ingenuidad.

Este proceso es ejemplar en la historia reciente de la literatura. Sólo en 1984, entre dos olimpíadas marcadas por el mutuo boicot de la Guerra Fría, tres escritores europeos destruyen y reinventan en sus obras el tejido poético en el que hasta entonces se había movido la paloma: en *La ciudad de las palomas*, el español Javier Tomeo cuenta la historia de un hombre que cierto día amanece en el mundo sin más

compañía que un ejército de palomas que nada tienen de apacibles, un monstruo plural que sólo exacerba su soledad con un silencio que invoca la última escena de horror ornitológico de Hitchkock; no es distinta la parábola del alemán Patrick Süskind en *La paloma*, cuyo oscuro protagonista ve desquiciada su existencia por la aparición de una paloma frente a su habitación; por su parte, el francés Michel Tournier cuenta *En el rey de los alisos* la historia del gigante Tiffauges, ogresco personaje que inicia su viaje a los infiernos con una maniática colombofilia que derivará en una no menos inquietante vocación para cuidar a los superhuérfanos del nazismo.

Amenazantes, incontrolables y corrosivas, estas mismas palomas serán al cabo señaladas como la plaga de un final de siglo donde los emblemas milenarios de la civilización se derrumban uno tras otro, como su tejido poético. Desde Venecia hasta Lima, las amables palomas a las que otrora cantaba Mary Poppins se transforman en las principales responsables del desgaste de plazas y edificios históricos. Su imparable ubicuidad y la acidez de sus excrementos corroen cornisas, baldosas, torres, estatuas. En Nueva York, herida capital del mundo cuyo tótem es precisamente la paloma, la doble moral se traduce en una batalla campal entre los protectores de animales y las autoridades locales que proponen eliminar a estas aves para evitar la destrucción de la ciudad. Mientras tanto, el chileno Roberto Bolaño describe en su *Nocturno de Chile* la paradójica inclinación de los párrocos españoles a dedicarse a la cetrería con el noble fin de acabar con la proliferación de las aves que durante siglos han representado al Espíritu Santo.

Ω

En el tiempo muerto de una antesala aeroportuaria Adolfo Castañón me instruye en los orígenes de la colombofilia. Atrapado sin remedio en aquel palomar de piedra y hierro, le escucho hablarme de *El collar de la paloma*, de Ibn Guzmán. Por él conozco la historia del emir que cierta tarde apeteció probar los dátiles de un reino lejanísimo; al día siguiente su ministro lo agasajó con un plato rebosante de los ansiados

frutos. El busilis del truco no lo hace menos asombroso: los dátiles, explicaba el ministro, han llegado hasta allí por cortesía de un ejército de palomas mensajeras.

Domar a la bestia y ponerla a nuestro servicio suele garantizar la bondad de su significado simbólico. El caballo y el halcón son nobles en la medida en que nos sirven y obedecen con docilidad a nuestros propósitos. No obstante, pervive en ellos la potencia de su rebelión, el hecho innegable de que la debilidad, la maldad o la insuficiencia del amo podría en cualquier momento revivir la natural perversidad del monstruo. Con las palomas esa monstruosidad se agiganta en la pluralidad: el colombófilo se esmera en cosificar no sólo a la paloma sino a toda una parvada, a un ave hecha de aves, como el simurg de Borges. De allí que su afán, disfrazado hoy de deporte y antes de utilísima ocurrencia bélica, huela tanto a manía, o peor aún, a insania.

La sola palabra colombofilia parece más una patología que un deporte. En mi vida he conocido infinidad de criadores de palomas, y puedo decir que todos tienen algo del *Birdy* de Parker y del colombófilo matón que invoca Jarmush en *Black Dog*. Tuve un abuelo proverbialmente excéntrico que en un tiempo crió palomas en el patio de su casa de Zamora. Un día mi abuela ya no pudo soportar esta afición y aseguró a su marido que las aves estaban a un punto de volcarle el juicio; entonces mi abuelo decidió que prefería perderlo él y aniquiló sus palomas a escopetazos. No necesito decir que también mi abuela acabó de enloquecer con los disparos.

Años más tarde, a mis vecinos de Villacoapa les dio por criar palomas. De modo que mi infancia estuvo plagada de ellas, y mis pesadillas infantiles estuvieron siempre acompasadas por su infinito gorjeo. Tal vez por eso nunca comprendí o acepté del todo el simbolismo de la paloma de la paz, quizá por eso insisto hoy en ver por todas partes la transmutación de este aspecto concreto del tejido poético que me ha tocado en suerte o en desgracia contemplar en mi vida adulta. Todo puede ser. A los amantes de las palomas sólo puedo decirles una cosa en mi descargo: decía Chéjov que el universo entero bien podía estar sostenido sobre el diente de un monstruo, pero el oscuro animal simbólico que contengo sueña a veces que todo se sostiene y se sacude sobre las alas

de una paloma.

VI

La maleza de los fantasmas

Aparecidos, revinientes, ectoplasmas, visiones. La taxonomía ultramundana es tan plural como esquivo su objeto. La ambigüedad del universo espectral promueve definiciones tan difusas como numerosas. Además, hace que su clasificación parezca siempre una empresa absurda. Pero es asimismo inevitable: imposible contener a los fantasmas y observarlos, así sea por un instante, si no es encerrándolos en la jaula de la clasificación, por arbitraria que ésta sea.

La nómina de los no vivos puede ir desde la noción judeocristiana de alma desencarnada hasta el zombi, el cual no puede descarnarse del todo. Entre una y otro podemos situar multitud de apariciones y desapariciones que se vinculan poco, mucho o nada con la materia, sea un sonido, sea una fosforescencia o un cuerpo que no acaba nunca de corromperse.

De los muchos censos posibles del muerto viviente, acaso el más útil sea el que distingue entre los espectros inmateriales y los espectros encarnados. Tales y tantos son los contrastes entre estas subespecies fantasmales, que han acabado por merecer la atención de sendas especialidades de la ciencia teratológica. Por una parte, los espectros desencarnados se acomodan mejor a nuestra idea clásica de fantasma y su estudio corresponde a la pneumatología, la cual se ocupa de espectros casi inmateriales aunque sensibles auditiva o visualmente. En contadas ocasiones, los fantasmas desencarnados que estudia la pneumatología pueden ocupar cuerpos ajenos o mostrar una cierta materialidad que les

permite, no sin esfuerzo, mover objetos tales como la pluma del médium, un lío de cadenas o la mesa del espiritista. Si bien se trata de espíritus que han dejado atrás la prisión del cuerpo, los fantasmas clásicos todavía no consiguen o no quieren liberarse plenamente del mundo material. De ahí que una parte significativa del léxico pneumatológico abreve en términos alusivos a fenómenos físicos, especialmente los relativos a la óptica.

La segunda tribu fantasmal suele agruparse en la aldea de los llamados revinientes, esto es, quienes abandonan en cuerpo y alma sus tumbas para entrar en contacto con los vivos. Los revinientes son asunto de la vampirología, ocupada de quienes siguen presos en su envoltorio material, ora intacto, ora parcialmente corrompido. A esta tribu pertenecen las momias, los zombis y, claro está, los vampiros.

En las líneas que siguen trataré de los espíritus no vivos que son asunto de la pneumatología. Dejo para más adelante algunas disquisiciones en el más transitado ámbito de la vampirología.

Ω

La literatura y sus sucedáneos en las ficciones clásicas y contemporáneas —todas ellas espontáneas escalas en el monstruoso carnaval humano— acuden a la ambigüedad definitoria del fantasma generando un lexicón poblado de no muertos, casi muertos y apenas muertos. Entre los espectros del Hades y la Santa Compaña, desde los convidados de piedra donjuanescos hasta las mujeres volátiles del romancero viejo, del fantasma chusco de Wilde a los espectros peregrinos de Bécquer, las narrativas de todos los tiempos y todas las latitudes están sobrepobladas de visiones ultramundanas. Espectros de mil formas y diversos grados de materialidad denuncian la obsesión del hombre por crearse y por creer en un estado transitorio entre el Más Allá y el Más Acá. En su delicioso estudio sobre los fantasmas en la literatura del siglo XIX, Daniel Sangsue se confiesa abrumado por el alud que constituyen el léxico y la onomástica de los espectros. Lo justifica sin embargo con una pregunta: "¿Cómo definir aquello que carece de una realidad probada, lo que no

cualquiera puede ver, lo que permanece envuelto en el misterio?”[1] En efecto, cuando aquello que deseamos nombrar es por naturaleza evanescente, ambiguo o sencillamente tan mudable como el miedo de los hombres, su definición será por fuerza imprecisa y múltiple. Los hombres, añadiría el ya clásico Arturo Graf,

> no consiguen forjarse —si no es con suma dificultad, en el caso de que lo consigan— el concepto de una sustancia incorpórea, esencialmente distinta de la que perciben sus sentidos. Para ellos normalmente lo incorpóreo no es más que una acentuación, una rarefacción de lo corpóreo, un estado de mínima densidad comparable, aunque menor, a la que es propia del aire o de la llama.[2]

Del sinfín de metáforas definitorias del fantasma, no conozco una mejor que la invocada por James Joyce en su *Ulises:* “¿Qué es un fantasma?”, se pregunta Stephan Dedalus. “Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable. Por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres.”[3] Cierto, la sentencia es ambigua, pero es justamente esa ambigüedad lo que la vuelve pertinente para nombrar el concepto que quiere describir en términos de una mera proyección de la fugitiva condición humana. El fantasma es una aparición que para serlo debió antes ser lo opuesto: una desaparición, una desintegración, un abracadabra de disolvencia o resta. El fantasma es, en suma, la presencia de una ausencia.[4] Sin embargo, somos sólo los hombres, con nuestra fatídica conjunción de conciencia y sentidos, quienes podemos imponer orden a semejante paradoja.

“La causa próxima de la aparición de un espectro ha de hallarse siempre en nosotros mismos”, afirmaba Schopenhauer.[5] En este mismo sentido de interioridad reflectante o proyectiva, mucho tiene que decirnos la noción de *sombra* en términos sobre todo freudianos: más que el *otro*, la sombra (o el fantasma o el monstruo) es la parte oculta de uno mismo, el conjunto de pulsiones que ha sido remitido de lo evidente a lo oculto; es lo que deseamos veladamente y a lo que sólo podemos enfrentar abiertamente cuando lo hemos traído a la luz pública bajo el escudo de la fantasía monstruosa del fantasma, la sombra o el doble, figuras todas

ellas que la psicología relaciona con el desarrollo del ego y con la separación de un centro de conciencia que de pronto necesita dar salida a sus conflictos entre lo deseado y lo prohibido. Trátese en fin de sombra, de fantasma o de cualquiera de sus muñidores —los dobles, los reflejos, los monstruos enmascarados, los payasos, y demás—, todos en realidad son materializaciones necesarias de lo que habita en aquello que Freud y sus herederos llaman el inconsciente. En este sentido, el relente irracional de la creencia en los fantasmas no es razón para que los consideremos poco importantes, no digamos inexistentes. Es en ese sentido que Harpur, el creador de un concepto tan notable como la *realidad daimónica*, asevera que la supuesta trivialidad y lo aparentemente disparatado de muchas visiones forman parte esencial de ellas, pues proponen una reestructuración radical de lo que comúnmente contemplamos como realidad. “Y al hacerlo —concluye el autor— quiero sugerir que lo irracional no es necesariamente insensato, ni lo inconmensurable incomprensible.”[6]

Ω

Para entender al fantasma no basta afirmar que éste es proyección de lo inconsciente individual o colectivo.[7] Primero es necesario recordar que ideas tales como alma, fantasmagoría e inconsciente son también artificios, clasificaciones de equilibrio sumamente delicado. Hoy en día asumimos como un hecho la dicotomía de cuerpo y alma; olvidamos que es una ficción, una especulación en el mejor de los casos. Esta división entre un alma etérea y un cuerpo plenamente material ha derivado en dogmas de consecuencias perniciosas, aunque sumamente ricas cuando se trata de encauzar la fantasía y de entender cómo los hombres procuramos objetivar nuestros miedos. Toda fantasmagoría nace de la creencia casi mitológica y acentuadamente gnóstica de que el espíritu es un ser inmaterial cautivo en la penosa prisión del cuerpo. Esta idea ha sido asumida con tal naturalidad en el judeocristianismo, que negarla hoy parece casi una apostasía de la razón. No obstante, algo en nuestro interior se rehúsa a aceptar ese dogma como se ha rehusado

siempre a asumir el carácter irrecusable de la muerte. De esa negación proviene acaso nuestra sempiterna invocación del fantasma, esa fe rebelde de los hombres en que de veras hay un grado del cosmos en el que la prisión de la materia puede existir sin ser total.

Hay en la ficción fantasmal un jugueteo dialéctico, fantasioso y un tanto pueril que confronta la tesis del espíritu con la antítesis de la materia para engendrar la improbable síntesis del fantasma mismo. Se diría que el código bipartita del gnosticismo negoció consigo mismo para triangularse de repente gracias a una tercera y negociada opción ontológica: la existencia del ser en lo transitorio como algo reconocible, al menos para los sentidos, particularmente para la vista y el oído. Con sus sábanas y mortajas, con sus arrastrar de cadenas o sus fosforescencias de fuego fatuo, el fantasma tópico encarna la dialéctica entre la levedad y el peso: es la sumatoria del choque de esas cifras de otro modo contundentes llamadas *vida* y *muerte*.

Creo que nadie ha entendido mejor este proceso que Emanuel Swedenborg. Así como la Iglesia acuñó en su momento la idea del Purgatorio con su correspondiente éxito recaudatorio, así también el gran teósofo sueco dio con sus visiones una narrativa a nuestro deseo de darnos una segunda oportunidad sobre la tierra o, al menos, una alternativa para la transición benevolente, la enmienda de cuentas, la purificación, el *hábeas corpus* existencial y el derecho a un juicio justo. Con sus visiones escatológicas y su modernización de un estado paralelo o liminal que sin embargo existe, Swedenborg concede una legitimidad ilustrada y moderna a nuestro atávico deseo de vivir para siempre y a nuestro proverbial miedo a no acabar de morir nunca.

Los lectores más audaces del teósofo sueco supieron encontrar, cada uno a su modo y con propósitos muy diversos, cuán hondamente arraigada estaba en la cultura occidental la necesidad de negar lo fatalmente eterno, por un lado, y la de ralentizar el pulso espantable del tiempo, por otro. Tanto el sesudo Schopenhauer como la charlatana Blavatsky —y quizá también varios lectores frívolos de ciertas escatologías orientales— revivieron al fantasma en un siglo

compartido por románticos y realistas. Unos y otros aceptaron la resurrección del reviniente y la sazonaron con arquetipos no menos monstruosos: dobles neblinosos que nos roban el capote, hombres con cicatrices a modo de sonrisa, enmascarados fantasmas de la ópera o retratos que se envilecen cuando deberíamos envilecernos nosotros. En el siglo XIX los fantasmas, los dobles y las sombras se convirtieron en los monstruos por excelencia en una civilización decadente, contradictoria, infantilizada, confrontada por los sueños de la razón y asustada ante el vértigo del progreso maquinal.[8]

Así como el extraterrestre prolifera en la Guerra Fría, el fantasma pulula en la Paz Sombría de la Bella Época. Como cualquier monstruo, el fantasma decimonónico no hace más que infiltrarse en la puerta que en ese momento preciso había dejado abierta el inconsciente colectivo, un inconsciente indigesto de curiosidades y terrores que urgía objetivar en el punto de confort de las artes. Esas puertas tenían ciertamente que ver con el tiempo: sus goznes y cerraduras habían sido engrasados por la revolución industrial, la cual acudió a la física para hacer visible lo invisible y perenne lo fugitivo.

El fantasma, después de todo, es también hijo de una inquietud de los hombres contra las prisiones del cuerpo y del tiempo. Mientras el autómata, el hombre artificial y el vampiro son francamente prometeicos, el espectro sólo encarna una protesta del hombre contra el hecho rotundo de la extinción, relativiza la eternidad en un gesto más de resignación que de rebelión. En el universo fantasmal lo contundente, lo ya acaecido es reintegrado a lo que está sucediendo todavía. De ahí que el término germano de fantasma sea el verbalizado *es pukt* (que en inglés se sustantiviza en *spook):* lo que aparece, lo que está ahí. Esta transitoriedad léxica y psíquica se hermanará más tarde con los registros fonográficos y fotográficos, que llegan en el momento justo para hacer materializar en el presente lo audible y lo visible ya ocurridos.

Que a nadie sorprenda entonces que justo en el momento de estas raras invenciones el espiritismo adquiriese una bonanza cuya onda expansiva alcanza a nuestros días alimentándose con la calidad hologramática de la virtualidad:

tal como insinuaba Julio Verne en *El castillo de los Cárpatos*, el fantasma es lo muerto y lo pasado hechos visibles y presentes: todo holograma es un fantasma del deseo. Este espectro asistido por la tecnología virtualizante alcanza su mayoría de edad cuando Adolfo Bioy Casares retoma la idea verniana del holograma de la mujer amada en un mundo de hologramas, empujando a su protagonista a que se incorpore al mundo espectral, eternamente vivo y bello de la máquina del doctor Morel.

Tanto Verne como Bioy Casares ilustraron en qué medida el progreso asiste siempre y fatalmente a deseos y miedos antiguos, en este caso, a la imaginación fantasmal como encarnación de lo deseado. Semejante y no del todo opuesto, Juan Rulfo completa esta lección sobre cómo lo fantasmal supera lo meramente real: fantasma inaccesible para el cacique, Susana San Juan habla desde el corazón de un pueblo poblado de fantasmas, un pueblo que demostrará al bastardo Juan Preciado que siempre estuvo muerto y que en realidad todos somos fantasmas en la medida en que todos somos hijos del desamorado y ya desvanecido Pedro Páramo.

VII

Nostalgia de los muertos vivientes

Ulises ha descendido al Hades. Ahí dialogará con las sombras de su padre y de Aquiles. Pero, ¿se trata efectivamente de sombras? Hay en estos seres una materialidad que las aleja de la fantasmagoría tradicional, de por sí evanescente: más que espectros, los espíritus del Hades son seres fatales de mucha carne y mucho hueso que tienen que beber sangre para prolongar una existencia sin embargo penosa. Su avidez los tortura en y con la eternidad: si al menos pudieran no alimentarse, si al menos pudieran vencer el instinto serían libres y descansarían en el No Ser. Pero el reviniente o muerto viviente es materialidad pura: existe en los bordes para ser la negación del privilegio de la inexistencia, subsiste para recordarnos la tragedia de un espíritu condenado a permanecer cautivo en la cárcel de la materia.

Ni las sombras del Hades ni los espectros de Henry James pueden contarse entre los fantasmas clásicos o insustanciados. Si remiramos con atención el amplio espectro de la taxonomía fantasmal, veremos en un extremo la absoluta inmaterialidad y en el otro la más rotunda materialidad. Pero veremos también que a dicha clasificación pueden añadirse otros vectores. Podríamos, por ejemplo, sumar a este cuadrante los raseros de la conciencia y la inconsciencia que el espectro tiene de su propia condición: algunos fantasmas, cualquiera que sea el grado de su imbricación con la materia, ignoran que están muertos o lo entienden sólo a medias. Eso basta para que la clasificación del universo fantasmal, más allá de

los conceptos de materialidad o inmaterialidad, devenga aún más intrincada.

¿En qué punto un fantasma pasó de ser un “no vivo” a un “no muerto”? Para distinguir al vampiro del zombi, ¿bastaría reflexionar sobre su materialidad o habría que entrar en el debate sobre la autoconciencia de su condición? ¿Cómo calibrar los espacios transitivos del contagio vampírico, la asunción de que se está muerto o las numerosas transformaciones ontológicas que se sufren en el simple paso entre el Más Acá y el Más Allá? Todo indica que los retos de la taxonomía fantasmal son tan abismales e irresolubles como las inquietudes plenamente humanas de las que nacen, es decir: las eternas preguntas del hombre frente a la muerte, el miedo, el deseo, la voluntad, la conciencia o la intersubjetividad. Así lo demuestra, sin ir más lejos, un curioso debate que al respecto emprenden los disfuncionales genios matemáticos de la serie *The Big Bang Theory*, todos ellos fanáticos de la vampirología que se enfrentan de pronto a los grandes dilemas de la probabilidad y la complejidad combinatoria del universo de los fantasmas o, para ser más precisos, de los revinientes. Capaces de resolver las más abstrusas ecuaciones matemáticas, estos genios matemáticos se declaran ineptos para resolver y hasta abarcar los ciclos, hibridaciones y mutaciones posibles entre zombis, momias y vampiros.

Materia que se destruye mientras se transforma, puesta en abismo de las infinitas representaciones de la insondable muerte, paradoja irresoluble del flujo entre la materia y la nada, certeza del mayor principio de incertidumbre, ley de todas las excepciones a la ley, el reviniente se consagra como la encarnación razonada de nuestra falta de voluntad para acatar la irracionalidad del rotundo acto de morir.

Ω

Aunque son ciencias hermanas, la pneumatología y la vampirología han tenido distinta suerte y disparejo desarrollo a lo largo de la historia. En este sentido la vampirología es una ciencia joven aunque visiblemente más desarrollada que la pneumatología, la cual alcanzó su cima para luego decaer a

finales del siglo XIX. En otra parte he acudido a la pneumatología para reflexionar sobre el fenómeno fantasmal en un sentido que podríamos considerar clásico y más que nada insustanciado; acudo ahora a algunos contenidos de la vampirología contemporánea para hacer lo propio con el de por sí transitado universo de la teoría, la iconografía y la fenomenología de los revinientes.

No cabe duda que la iconografía vampírica y la vampirología alcanzaron en el siglo XX su periodo de mayor esplendor. Asistidos quizás por la nostalgia postromántica —así como por su buena fortuna cinematográfica y literaria—, los vampiros estremecieron con su solitaria galanura las conciencias intranquilas de un siglo marcado por toda suerte de conflictos y expuesto como nunca antes a las sempiternas dudas de la trascendencia espiritual.

El vampiro, cabeza absoluta de la legión monstruosa del siglo XX, ha generado tantas representaciones como reflexiones, a cual más disparatada. Desde el vampiro sin sombra hasta el vampiro que es todo sombra, desde la apología sexocéntrica de Ann Rice hasta el cruento vértigo de *True Blood* —por no hablar de incontables parodias, caricaturas y refritos— el vampiro vigesémico es el campeón monstruoso de la posmodernidad. Tan poblado en versiones, teorías y reinvenciones resulta el universo de la vampirología contemporánea, que apenas vale la pena volver a entrar en su órbita. Creo que basta para asimilarlo recorrer las páginas de sus más notables paladines y estudiosos, desde el propio Bram Stoker hasta Roman Gubern y Vicente Quirarte.

Ω

Todo por servir se acaba, y los monstruos no son ajenos a esta dura ley. Sólo en fechas recientes el vampiro se ha visto desplazado por el zombi en el campeonato de los revinientes. Quizás el vampiro ya no pudo resistir su desgaste por saturación, tal vez se edulcoró por el tratamiento puritano que de él hizo Stephanie Meyer en la saga *Crepúsculo*, o acaso simplemente sucumbió al recuento que la humanidad hace cíclicamente de sus monstruos predilectos. Como quiera que haya sido, lo cierto es que de pronto el vampiro va dejando

de responder plenamente a las exigencias de una sociedad que necesita de otros muertos para objetivar sus miedos vivos. De ahí que el zombi, ese hermano pequeño y un tanto ninguneado del vampiro, haya embestido en la actualidad postapocalíptica por la puerta grande de la ciencia ficción distópica y ucrónica.

Reforzada por la popularidad de la novela gráfica, así como por su exitosa transferencia del cine a la televisión digital, la predilección moderna por el zombi se explica en términos de una sustitución tumultuaria, bestial, clasemediera y hasta barriobajera del aristocrático y solitario vampiro de los siglos precedentes. Hoy el zombi parece más propicio para objetivar los miedos de una sociedad condenada a esa vida líquida que tanto inquieta a Bauman. El andrajoso zombi encarna mejor que el encorbatado vampiro las ansias de individuos disueltos en la sociedad de consumo, ecualizados y apocados en una masa eternamente insatisfecha, siempre hambrienta de utopías tan ligeras que no la sacian.

Los zombis ahora son con frecuencia lentos, tan morosos como quisiéramos que avanzara la muerte. Esta estirpe de muertos vivientes raya en la caricatura porque así lo quiere una sociedad profundamente infantilizada, caen uno tras otro para reforzar la apología neofascista que se hace del uso de las armas en la serie gráfico-televisiva *The Walking Dead*. Con un vértigo contrario a su proverbial lentitud, el zombi ha sido consagrado en la transformación del cine malo en cine de culto: encandilados por las películas de Romero, los genios niños de la generación X reconstruyen la fantasía paranoica zombi. De la mano de los novelistas gráficos, Quentin Tarantino y Tim Burton vuelven arte la chabacanería indudable del zombi, su torpe andar en la frontera de lo grotesco, su eterno recordarnos el miedo a ser contagiado por el otro en un siglo espumoso donde existimos dentro de frágiles burbujas que nos permiten verlo todo temiendo sin embargo que cualquier cosa podría reventarnos.

“La semiótica del zombi —escribe Fernández Gonzalo en su obra esencial sobre el tema— es la del desvío, la de una ocultación indiscriminada.” El zombi muestra efectivamente lo oculto, nos desvía de lo temible evidente en plena coherencia con su ser monstruoso. Por eso el propio

Fernández Gonzalo sólo pretexta al zombi para hacer una serie de análisis sociolingüísticos de la sociedad contemporánea, y está muy bien que así sea. Cree sin embargo este autor que pretextar monstruos para mejor comprender al hombre es algo nuevo; olvida que eso viene ocurriendo desde que Homero interpeló al Cíclope: es connatural al monstruo servir para que hablemos de lo que no se puede hablar.

Ω

Nada ni nadie mejor que el zombi para comprender los temores y deseos de la cultura ultramoderna. Lo mismo hicieron por nosotros el autómata en la primera mitad del siglo XIX y el vampiro en la transición al siglo XX. Cierto, la teratología es la semiótica aplicada del monstruo, pero es también una oportunidad para la interpretación psicosocial del hombre que los crea o del niño que los sueña. En el dominio de los revinientes, esto último es evidente en la sucesiva popularidad de los vampiros y los zombis, en torno a los cuales proliferan cada día ingentes teorías, adaptaciones y convenciones. Bastante menos atención en este orden ha merecido la momia, ese antiguo tío fallido de los vampiros y los zombis. La momia, no obstante, es un significativo reviniente que tuvo su momento aunque difícilmente volverá a tenerlo. En este sentido vale la pena detenernos un poco en ella si en verdad deseamos completar el retrato de familia de los revinientes ilustres.

Antes se ha dicho que el vampiro consiguió encarnar el aterrador deseo de eternidad del último romanticismo como los zombis han encarnado el horror de la despersonalización de la ultramodernidad. La momia encarna buena parte de esos miedos pero se erige con una semiótica propia. El reviniente vendado, antiguo faraón o noble egipcio en rebelión alquímica contra la muerte, refleja más que nada los horrores y las aspiraciones de la cultura que la encumbró, una cultura cuyas huellas en la nuestra son de plano irrefutables y asimilables a similares cultos de momificación en numerosas latitudes desde el Perú hasta Ceilán. La momia egipcia, con todo, adquirió un nuevo significado cuando fue arrancada con

violencia de su entorno para incorporarla a la imaginería occidental: a la obsesión del hombre por vencer la corruptibilidad del cuerpo se añadieron entonces las culpas de la expansión colonial y los fascinantes miedos a la “cultura otra”.

Hasta la irrupción de la multitud zombi en la segunda mitad del siglo XX, la momia fue el hermano pobre y andrajoso del vampiro. Existe empero una importante distinción socioeconómica entre estas dos subespecies del muerto viviente encarnado. Si el vampiro es el aristócrata y el zombi es la masificada clase media del capitalismo autofágico, la momia es el nuevo pobre en la corte de los monstruos, es un exótico noble venido a menos que nos recuerda insistentemente que las civilizaciones, como los hombres, están indefectiblemente condenadas a la decadencia y finalmente a la extinción.

Todavía hay quien piensa que la popularidad decimonónica de la momia y sus muchas maldiciones procede de la trágica suerte que habrían corrido los profanadores de la tumba de Tutankamon. La idea es inexacta, por decir lo menos: Lord Carnarvon y sus secuaces profanaron tumba, sarcófago y momia en 1923; para entonces, la momia egipcia había comenzado a decaer en el interés de los occidentales, abatida por monstruos bastante más acordes con la decadencia de los imperios coloniales. Lo cierto es que las maravillas y los terrores egipcios pulularon en Europa desde que Napoleón regresó del Nilo con una parafernalia de obeliscos, jeroglíficos y sarcófagos con los que convenció a todos de sus improbables victorias en el Norte de África.

A quienes afirman que el surgimiento de la momia como monstruo se debe a la culpa ante la idea misma de la profanación, habría que recordarles que los primeros saqueadores de tumbas egipcias o prehispánicas en modo alguno se sintieron amedrentados por los sepulcros que profanaban. El polvo de momia fue utilizado como medicamento esotérico en la corte del rey Francisco I de Francia, y en la Bella Época llegó a ser empleado, sin escrúpulo alguno, como pigmento y como combustible para barcos de vapor. Si hemos de remontar con justicia la popularidad de la momia, es preciso abandonar suelos

ingleses y encontrarlo en Teophile Gautier con *El misterio de la momia*, obra maestra del romanticismo que permitió que el esoterismo egipcio prosperara en una Europa ávida tanto de héroes como de monstruos. La popularidad del reviniente vendado cruzó el Canal de la Mancha medio siglo más tarde, cuando los excéntricos ingleses Murray y Wheeler adquirieron en Luxor la tapa interna del sarcófago de una sacerdotisa egipcia; poco después del hallazgo Murray se voló la mano en una cacería y Wheeler perdió su fortuna por la quiebra de unos de sus bancos en China; a partir de entonces los herederos de Wheeler atribuyeron al sarcófago robado las ingentes desgracias que siguieron a la ruina de su patriarca. Entretanto, la literatura británica del final de siglo, necesitada de monstruos que les permitieran exorcizar la honda represión victoriana, retomó de las letras francesas la figura de la momia como una de sus mascotas predilectas. Así, mientras Stevenson liberaba en las calles londinenses a su atribulado doctor Jekyll y Stoker hacía lo propio con el conde Drácula, algunos de sus contemporáneos más ilustres se decantaron por las momias egipcias —y a veces también peruanas— como artífices de sus venganzas ultramundanas y receptáculos de sus culpas coloniales. Es entonces cuando el cerebral espiritista Arthur Doyle escribe “Lote No. 249”, Agatha Christie redacta “La venganza de Nofret” y el insigne Rudyard Kipling se regodea en un aterrador relato sobre momias. El propio Stoker no resistió la tentación de inscribirse, con discutible fortuna, en la narrativa de momias escribiendo “La joya de las siete estrellas”. Incluso Edgar Allan Poe aportó su reflexión al tema —si bien con notables matices— con su novia emparedada y devorada por un gato negro.

Tal fue el éxito con que la literatura decimonónica nutrió la maldición de la momia, que la propia madame Blavatsky, gran dama del espiritismo y nada extraña al charlatán esoterismo de la egiptología, terminó por advertirnos que la mera mención de la momia podía acarrear maldiciones sin cuenta a sus ofensores. Así lo demostraron luego quienes citaron a la espiritista en el malhadado viaje del Titanic, no menos que los peregrinos que hasta hace poco tiempo acudieron al santuario del momificado Vladimir Ilich Lenin.

Ω

Con el Titanic se hunde también la pasión romántica por las momias. La caída del Imperio francojosefino y la entrada de la humanidad en el atroz siglo XX no parecen dejar espacio para un muerto viviente tan decimonónico. Mientras el vampiro consigue sobrevivir y el zombi se prepara para pulular, la momia va despojándose de sus vendajes hasta mostrar su grotesca desnudez, esa cenicienta fragilidad que no compartirá con la putrefacta carne del zombi. La maldición de Tutankamon llega tardíamente a la cultura occidental moderna, donde no tardará en adquirir connotaciones grotescas.

Pocos monstruos como la momia han tenido tan mala fortuna en la sociedad tecnologizada después de la Gran Guerra. La momia ha perdido su prestigio porque ya no responde ni articula el escrúpulo del imperio colonial en decadencia. Tennessee Williams se inició en el mundo literario con un accidentado cuento sobre momias, y la propia Anne Rice —como Stoker en su momento— quiso en vano repetir su éxito vampírico con un relato de revinientes egipcios. Como el hombre lobo, la momia carece lo mismo de una novela consagratoria como de una película que la fije de veras en la mitología moderna. Migrada a la caricatura, nunca tan aterradora como graciosa, la momia es un muerto viviente de humorismo involuntario o una intencional caricatura en eterna persecución de Scooby Doo. El niño que improvisa su disfraz envolviéndose con papel higiénico o la momia que es desovillada para demostrar que es sólo ceniza bajo sus vendajes, son las manifestaciones actuales y risibles de este reviniente rebajado. Su iconografía no procede ni espanta porque no sirve ya para objetivar ningún miedo ni para saciar culpa ninguna.

Sea tibetana, peruana o egipcia, la momificación seguirá respondiendo, así sea veladamente, al código monstruoso en la medida en que es una rebelión, una protesta contra la decadencia de la carne, o de cualquier decadencia. Siempre insuficiente, siempre abominable y evocadora de los fracasos de Viktor Frankenstein, la idea de momia enlaza al reviniente con el hombre artificial y el sueño antropopéyico. Por eso,

cuando es Dios quien momifica —como en el caso de las momias mexicanas— la paradoja del reviniente se distancia del ámbito de los autómatas y regresa al seno de las fantasmagorías clásicas.

En cualquier caso este vampiro desguazado, este zombi hospitalizado que es la momia tendrá siempre una posibilidad de redención. Ahí está para demostrarlo la legión de momias que la Iglesia Católica Romana ha invocado, con flaca retórica, para argüir que la incorruptibilidad de un cuerpo es una señal de santidad. ¿No fue ésa, al fin y al cabo, la extraña suerte de Lázaro de Betania, insigne bisabuelo de las momias, y aun de los revinientes? ¿Y no tuvo que serlo también el propio Jesucristo, por lo menos durante los cuarenta días que median entre su resurrección y su ascensión? La Leyenda Dorada hace migrar a Lázaro hasta Chipre y le da una segunda muerte en olor a santidad; pero esta redención apenas se sostiene frente a la imagen que conservamos de un Lázaro momificado, zombificado, enfurecido con Dios por haberle devuelto sin piedad al cautiverio de la carne. Nikos Kazanzakis y José Saramago supieron entender la tragedia de Lázaro, su condición de reviniente que ha vuelto para ser el más triste hombre de cuantos han poblado la tierra. Zombi y vampiro, Judío Errante y Saint Germain cristianizado, Rip Van Winkle descongelado y a la postre enloquecido, la momia de Lázaro de Betania revive aún cada día en las evocaciones evangélicas para recordarnos con Borges que lo que más espanta del infierno es su eternidad.

VIII

La muñeca de Descartes

De la larga lista de autómatas legendarios, el de René Descartes es quizá el más elocuente. Convencido de que todos los animales son en cierto modo autómatas, el filósofo habría llevado su pasión por la mecánica al extremo de construirse una niña artificial que remplazara a su hija Francine, muerta a la edad de cinco años. Demente o solitario, Descartes habría consagrado su existencia y sus afectos a aquella mujercita a medias alquímica y a medias metafísica. Cierto día, de viaje por el mar de Holanda, aquel padre enrarecido quiso evitar sospechas y guardó a su autómata en una caja semejante a un ataúd. Poco después el capitán de la embarcación descubrió a la muñeca. Convencido de que aquel portento sólo iba a acarrearle desgracias, el marino lo arrojó al mar. Quiere la versión más extrema de esta leyenda que Descartes, famoso por su mal temple, asesinara al marino y lo echara por la borda como éste había hecho primero con su llorada hija automática.

Creo que no hace falta señalar el tumulto de reminiscencias que contiene esta historia. Más allá de su posible influjo sobre el traslado del Conde Drácula a Inglaterra y de las más obvias alusiones a las criaturas de Viktor Frankenstein, la muñeca de René Descartes consagra una antigua tradición que vincula a los sabios con la tentación prometeica o luciferina de usurpar a los dioses la facultad de dar vida a la materia inanimada. Con el simio de Lucifer y los muñequitos animados de Prometeo, el cuento cartesiano se suma a las leyendas de autómatas, homúnculos y cabezas parlantes creadas por

Alberto Magno, Fausto y el Marqués de Villena, todos ellos cómplices del rabino cabalista que en mala hora animó al Golem asistido por la rueda del *Sefer Yesirah*. El cuento, por otra parte, anticipa las ironías del Edison de la *Eva futura*, perturbadora novela de Villiers, y sugiere innúmeras reflexiones metafísicas, científicas o meramente ficticias asociadas con los riesgos de la antropopeya, la inteligencia artificial, los horrores de la rebelión robótica y hasta los debate en boga de la ingeniería genética, la clonación y la eugenesia. En todos estos casos asistimos a la didáctica del sabio deicida que recibe o podría recibir su castigo por haber aspirado a liberar a los hombres del azote de la muerte usurpando con ello la mayor cualidad divina, que es la capacidad de animar lo inanimado. Sólo el viejo Gepetto, alquimista involuntario y padre célibe de una criatura que le había nacido muerta, gozará impunemente de semejantes milagros.

Ω

De entrada resulta irónico que sea Descartes, fundador del pensamiento moderno, el protagonista de una tal leyenda. En el fondo, sin embargo, la idea no resulta tan descabellada. Desde sus primeras manifestaciones míticas, la creación de autómatas y simulacros de lo humano tiene profundas raíces en la búsqueda de los hombres por allanar el camino hacia la autoconciencia mediante una rebelión contra la omnipotencia y la crueldad asesina de la divinidad: en buena medida el androide es, además de espejo cóncavo, juguete del niño moderno que remedia en su ficción de vida automática su angustia de separación del padre. Los abuelos de Victor Frankenstein en la creación de autómatas reciben ciertamente un castigo por su afán de secuestrar de los cielos la chispa de la vida. No obstante, aun en sus caídas hay cierta grandeza. Prometeo y Lucifer, creadores de autómatas imperfectos, pagan su soberbia con sendos encadenamientos; el hombre, con todo, no ha dejado de admirarlos porque ese castigo en el Cáucaso y aquel estar clavado en el centro del infierno nos recuerdan nuestra propia esclavitud a la materia, una esclavitud a la que al menos podemos no resignarnos. Si el

rabino cabalista que creó al Golem es asesinado por su criatura no por ello deja de ser heroico al haber faltado a Dios procurando la supervivencia de los suyos. La supervivencia de los simios creados por Lucifer y la omnipresencia del Golem en las calles praguenses son reliquia de que en el hombre pulsa la potencia de la libertad creadora. Viktor Frankenstein es tan hijo del Lucifer de Milton como de Fausto y don Juan: pactarios con el lado opuesto de las cosas, los insumisos buscadores de la vida artificial encarnan la inevitable aunque siempre inútil rebeldía del hombre contra la materia y la muerte.[1]

Ω

El mito, la leyenda y la imaginación se adelantaron siglos a la realidad misma del sueño de la vida artificial o automática. Pigmalión, Prometeo y Hefestos engendraron seres automáticos, falsamente vitales. En el ámbito de la leyenda, seres humanos ordinarios con aura de extraordinarios fueron pronto añadidos al selecto club de los creadores automáticos. Fue como si su sabiduría, sólo explicable supersticiosamente en una inclinación por lo oculto y en la transgresión de las fronteras de lo sensible, requiriesen ser admirados, castigados y satanizados con la atribución de la creatividad autropopéyica. En una visita del rey francés a la corte florentina, Leonardo da Vinci construye un pequeño león que canta mientras vomita una nube de diminutas flores de lis; Descartes fabrica su muñeca, y Silvestre II suma una cabeza parlante al ejército de cabezas fáusticas hasta entonces sólo alimentado por magos de rigurosa ficción.

Las más de las veces estos autómatas son desde luego tan increíbles como improbables. Acompañan no obstante a una cauda de científicos reales que acometieron la fantasía antropopéyica según iban desentrañando los misterios de la biología y la química, los secretos de un mundo natural que les iba pareciendo cada vez más semejante a un mecanismo de relojería, una pócima o una prodigiosa pero desmontable maquinaria de músculos, huesos y energía vital. No obstaron las advertencias de la negra leyenda automática para que en los siglos XVII y XVIII la realidad misma volviese a suscribir los

planteamientos previos de la fantasía: Vaucasson presenta al rey Luis su indómito flautista mientras Kempelen fabrica al Turco, un falso autómata ajedrecista que no es mecánico sino sencillamente óptico y fundado en la voluntad que de creer en él tuvieron sus contemporáneos; cuando el muñeco de Kempelen vence a los mayores ajedrecistas de su tiempo, Hoffmann escribe “El hombre de arena”; sólo porque Faraday descubre la chispa de la vida Mary Shelly puede dar luz a Frankenstein; mientras Barnum convierte al Turco en un prodigio de circo, Thomas Alba Edison asume su misión luciferina, se deja llamar Prometeo y recibe su castigo por su sueño de crear una muñeca parlante. En su novela *La Eva futura*, Villiers de L’Isle Adam acude precisamente a un Edison de ficción para castigar la fantasía romántica de su protagonista: el autómata es el doble de la mujer amada, es la sombra perfeccionada y gélida de lo humano. Quien ceda a los efluvios del simulacro y dé vida a su sombra no quedará impune: buscar la perfección del simulacro es tan pecaminosa como monstruoso es procurar la multiplicación de lo único.

La obsesión por la vida artificial —que trasciende la pesadilla robótica para empapar el debate huxleiano sobre los peligros de la ingeniería genética— perviven porque son hijas de nuestra incomprensión ante el hachazo de la muerte. De la imagen de un Dios que se sale siempre con la suya se deriva el deseo de que un semidiós o un hombre consigan crear un ser viviente y de preferencia consciente acatando el castigo que ello implica. El miedo a la muerte se imbrica con el ansia de saber y con el progreso irrefrenable de la ciencia: desde las figuras de Prometeo hasta la computadora Deep Blue, el sueño de la vida artificial nos inspira y nos impele. Mas no nos conmueve e inspira menos la certeza de que el resultado de la fantasía antropopéyica, por sofisticado que parezca, será siempre un mero simulacro, pues la materia es nuestro infranqueable límite, nuestra cárcel.

Todo autómata es siniestro porque todo autómata es simulacro. Y el simulacro, escribe Victor I. Stoichita, no representa sino que es.[2] El simulacro dobla también la historia del propio simulacro. En todo autómata hay una *mis en abîme* del hombre cóncavo que se refleja en un juego infinito de espejos también cóncavos.

Ω

Pese a sus altibajos, *La Eva futura* de Villiers traduce para el siglo XX los postulados originales de la obra de Mary Shelly, y los lleva hasta sus últimas consecuencias. A la lección moral del castigo que recibe Prometeo y a las disyuntivas metafísicas del devaneo entre espíritu y progreso presentes en *Frankenstein*, el escritor francés añade reflexiones cruciales sobre la naturaleza de la sombra, el amor y la condición de la mujer. Expone además las paradojas del doble y el robot. Mientras la criatura del médico suizo está hecha de partes que alguna vez estuvieron vivas, el autómata de Villiers es ya un ser plenamente mecánico. Pero es también, vaya ironía, más semejante a lo humano de lo que nunca soñó ser la criatura del doctor Frankenstein. Hay en la humanidad de este autómata femenino una monstruosidad multiplicada: la de la ilusoria perfección del simulacro. En *La Eva futura* se congregan finalmente los signos de Prometeo con los de Pigmalión: en ella se ha sembrado la semilla ultramoderna de la inteligencia artificial y el horror a la rebelión robótica.

Hace tiempo, en otro texto y con parejo ánimo, propuse mirar nuestro afán de atribuir vida a los objetos inanimados como una tendencia espontánea y necesaria del hombre.[3] La pulsión animista, escribí entonces, era hermana de la pulsión figurativa de la que alude Roman Gubern. Enumeré entonces una legión de objetos inertes a los que dicha pulsión, en franca rebeldía contra las leyes tanto divinas como naturales, suele atribuir una vida de la que carecen: hablé de encendedores fugitivos, de casas embrujadas, de muñecas y hasta de planetas. De manera inevitable aquel recuento de objetos animados culminaba en el dominio de la robótica y la inteligencia artificial. Con raras excepciones, esta y semejantes listas remitirán inevitablemente a la envoltura de lo siniestro, pues sólo pensar en objetos vicariamente animados espolea el horror tranquilo que es connatural al simulacro, esa desazón que nos produce lo incoherente, esa fugitiva sensación de que hay algo allí que no debería estar o que no debería ser en términos de lo que comúnmente consideramos cierto, correcto o sencillamente bello.

Desde luego, la intuición de lo siniestro no es del todo ajena a las construcciones culturales, si bien tiene sus más hondas raíces en concepciones prelógicas o inconscientes. Tanto los robots como cualquier objeto vicariamente animado son aún tachados de contranaturales, sea esto entendido en términos admirativos o despectivos. El robot, como autómata que es, refleja nuestras limitaciones corporales y hasta metafísicas. Reos de la extinción, cautivos de la materia, hemos querido descifrarla para engendrar otros cautivos que funjan como ficciones, encarnaciones o derivaciones de nuestro miedo. Los buscamos para jugar a que podríamos ser libres. Sabemos, sin embargo, que en este juego las reglas podrían superarnos y que el juguete, construido para servirnos y amarnos, podría transformarse en nuestro enemigo y derrotarnos. Esa posibilidad es también parte esencial del siniestro juego de la quimera antropopéyica.

Ω

Cuentan también que una mañana, después de un sueño intranquilo, el filósofo Tomás de Aquino llamó a la puerta de su maestro, el legendario y alquímico Alberto Magno; pero acudió a abrirle un autómata con rostro humano; horrorizado, Tomás destrozó al autómata. Esta y semejantes historias, afirma Ball en *Contra natura*, reflejan "la extrañeza que va aparejada al mecanismo de relojería".[4] Si es verdad que todos los inventos humanos son extensiones de nuestro cuerpo, entonces todo aquel producto semoviente animado por nosotros no es sino el reflejo de nuestras fantasías y nuestros terrores.

En la vida artificial no sólo están en juego las consignas de la libertad o el cautiverio en la cárcel de la materia: están asimismo los mayores cuestionamientos de la ética. Del autómata potencialmente rebelde no es posible decir si es bueno o malo, como no está en nosotros juzgar a la computadora rebelde de Arthur C. Clarke por haber enloquecido. ¿Es HAL responsable de sus crímenes o lo son más bien quienes no supieron programarla ni instruirla? El robot sólo existe como sujeto ético cuando puede emitir el yo cartesiano: los cyborgs de Ridley Scott quieren ser

reconocidos por su alteridad humana inmediata, pero ignoran que por el sólo hecho de exigir ese reconocimiento ya se han individualizado y tendrán que asumir la responsabilidad que implica la negación de su ser simulacros reconociendo también la diferencia en su semejanza con los hombres, que a su modo son también simulaciones o dobles de una idea platónica de lo humano. Tememos la rebelión robótica porque sabemos que en algún momento, si de veras aspiramos a alcanzar la perfección del simulacro,[5] también los robots tendrán que probar, mal que nos pese, el fruto del árbol del Bien y del Mal.

Desde hace ya algún tiempo el desenlace de la rebelión robótica se convirtió en un motivo recurrente de la ciencia ficción antropopéyica: los seres artificiales se apoderan del mundo y sojuzgan a los seres humanos. El miedo al dominio de los organismos sintéticos explica muchas de las antipatías que despierta la biotecnología: ¿Qué tal si proliferan sin control las especies vegetales transgénicas o los microorganismos manipulados genéticamente o los replicantes nanotecnológicos? No digo que tales temores sean siempre infundados, pero hay que admitir que son muy anteriores a la era de la manipulación biológica.

Como la sombra y el simulacro, ¿no es también el robot una sublimación de nuestro deseo de ser otros y, al mismo tiempo, de nuestro horror a reconocernos finalmente esclavizados por la materia? Esta servidumbre, como nuestra obsesión por dominar los secretos que nos permitan dar la vida y trascender la muerte, se transfiere al horror que experimentamos frente a la maquinaria social, una maquinaria que adquiere proporciones suprahumanas a medida que vamos enseñoreándonos de la tecnología. Nos seduce, sí, la gigantesca autómata de *Metropolis*, madre terrible de una humanidad sumisa, pero en el fondo preferimos emitir una incómoda risotada cuando el homúnculo Charlot, ejemplo de la humana imperfección, es devorado por la máquina de *Tiempos modernos*. Adam Smith describió alguna vez el mercado como una garra invisible que gobierna nuestro funcionamiento y nuestra psique. ¿No es esa la nueva pesadilla de la fantasía antropopéyica? En su negación y en su desconocimiento de su propio mecanismo, el

hombre teme tanto como engrasa las máquinas que sólo en apariencia le son ajenas.

En el dominio de los seres humanos artificiales, el temor al robot trasciende el miedo a los maquinas naturales y mercantiles para multiplicarse en el miedo a que un forastero o grupo de forasteros se imponga sobre nuestra tribu y la reemplace. Ya en 1970 el robotista japonés Masahiro Mori demostró que conforme aumenta la semejanza del robot con lo humano, los sentimientos iniciales de familiaridad y confianza dan paso a un intenso rechazo. En las profundidades de la creación robótica, afirma Mori, nos encontramos fatalmente con una especie de zombi metafísico, un ser que quisiéramos ajeno al ánima y al tiempo, pero que poco a poco parece convertirse en uno de nosotros. A medida que nuestros robots mejoran su simulación de la forma y la actividad humana, aumenta asimismo la amenaza que se cierne sobre nuestra certidumbre de que nosotros mismos no somos simulacros. Frente al autómata perfeccionado, la arrogancia del yo cartesiano se tambalea y finalmente se desintegra para dejarnos a merced del autómata que ha comenzado a ser más discreto, más audaz y puede que hasta más dichoso que nosotros.

IX

Condúcenos con tu líder

Lo recuerdo claramente: en el verano de 2001 los británicos anunciaron el cierre de su Oficina de Investigaciones Extraterrestres. La razón: falta de avistamientos. Tras la Guerra Fría plagada de contactos alienígenas, la ciénaga de la Paz Caliente parecía haber acabado con el interés de los marcianos en visitarnos, invadirnos o devorarnos. La década inmediata a la caída del Muro de Berlín —con sus masacres subrepticias y su hipócrita festejo del triunfo del neoliberalismo— había vuelto innecesaria la narrativa de un enemigo ubicuo, poderoso, malvado y de preferencia ansioso por devorar la tierna carne del buen hombre occidental. Incluso en la cinematografía el descenso de la fobia extraterrestre fue ciertamente dramático en aquellos años: el fálico y feroz alienígena de Ridley Scott se había refugiado en su gruta para dejar lugar, en el mejor de los casos, a un desfile de marcianos favoritos redivivos o caricaturescos extraterrestres calcados del enternecedor E.T. de Steven Spielberg.

Pero esta mengua marciana, aunque notable, fue sólo ilusoria y provisional: después del 11/S, cuando la beligerancia estadounidense se consiguió un nuevo enemigo con el cual alimentar su política de *spook speak*, los avistamientos extraterrestres malvados aumentaron de manera tan escandalosa como proporcional. Alien regresó por sus fueros acompañado esta vez por su colega y émulo Predator; antiguos éxitos cinematográficos de guerras de mundos, ocupaciones alienígenas y días en que la Tierra se

detuvo fueron relanzados en refritos que nos recordaban cómo los valores, la tecnología y la beligerancia americana estaban todavía bien preparados para derrotar al enemigo, aunque no sin pena, como lo exige siempre la consagración del héroe merced a su batalla contra el monstruo.

Con la Segunda Guerra de Iraq, comparada ansiosamente con el videojuegos de ataques alienígenas, los invasores del espacio exterior se reinstalaron en las pantallas grandes y pequeñas mientras un número significativo de charlatanes, seudocientíficos y sectas apocalípticas volvían a sazonar su milenarismo con naves gigantescas, abducciones extraterrestres, insectos mínimos y lagartos máximos con especial predilección por la carne humana. Reinstaladas las quimeras del Proyecto Libro Azul y las leyendas conspiratorias al estilo del Caso Roswell, no fue difícil para las naciones infantilizadas y victimizadas del siglo XXI asignar presupuestos para reabrir oficinas viejas que atendiesen o creasen la nueva efervescencia del horror extraterrestre. Como en reivindicación de quienes habíamos llorado el cierre de las investigaciones extraterrestres una década atrás, en 2005 las encuestas demostraron que 50 por ciento de la población de Canadá, el Reino Unido y los Estados Unidos creían que la tierra había sido ya visitada por extraterrestres.

Ω

Como conviene a cualquier imaginación monstruosa, la expectativa alienígena es una montaña rusa con eventuales altas y bajas, en este caso hacinadas en la segunda mitad del siglo XX. No tuvieron oportunidad los extraterrestres de pulular en siglos precedentes: así como los vampiros surgieron para quedarse en el siglo XVIII, y así como las momias tuvieron su esplendor y su decadencia en un lapso identificable del siglo XIX, los extraterrestres se aparecen montados sobre su breve ratón loco durante un periodo de cincuenta años. Una tal popularidad es seguramente explicable en la sacudida de la que cíclicamente es objeto nuestra idea del progreso ante determinados avances tecnológicos, sobre todo los que conciernen a la industria del armamento, la aviación, la ingeniería genética y los medios

de comunicación masiva.

No quiero decir con esto que la idea de visitantes del otro mundo no haya convivido desde antes con fantasmas, vampiros o androides. De hecho, los alienígenas siempre estuvieron ahí, antes incluso de que la imaginación humana se enamorase del vampirismo. Desde tiempos inmemoriales culturas diversas han construido narrativas alienígenas polivalentes, algunas de ellas verificables aunque la mayoría son sólo especulación arqueológica, pseudohistórica o de plano esotérica. Lo único cierto es que siempre nos ha urgido la pregunta de si hay vida en otros planetas, una pregunta que suele ser respondida con objetivaciones de nuestras ansias de que así sea. Se trata acaso un miedo y un deseo de que no seamos los únicos seres inteligentes en el planeta, ni los mejores, ni siquiera el centro de la creación. Ante el agotamiento de las tierras ignotas que proveyeron de "culturas otras" a los antropocéntricos occidentales —América y las Indias del Preste Juan fueron en su momento los abastecedores por excelencia de monstruos y enemigos semihumanos—, pronto se volvió preciso satisfacer el deseo de alteridad horrible más allá de nuestras últimas fronteras. Desde entonces la pregunta de si los marcianos han venido, están viniendo o vendrán algún día nos obsesiona tanto como la fantasía de cómo son y qué quieren de nosotros.

Ω

En el ardiente verano de 1950 no eran personas sino botes de basura los que estaban siendo abducidos por extraterrestres. Por aquellos días, una caricatura en el *New Yorker* explicaba el reciente saqueo sanitario de las calles neoyorquinas con un grupo de hombrecitos verdes que introducían botes de basura en su platillo volador. La imagen sería comentada en Los Álamos por un cuarteto de físicos nucleares entre los que se hallaba el italiano Enrico Fermi. La conversación derivó en los viajes por el tiempo y en la posibilidad de que hubiese vida inteligente más allá de la Tierra. En algún momento Fermi planteó la gran pregunta: "Si existen, ¿por qué no están aquí?"[1]

Desde entonces la paradoja de Fermi ha sido respondida de

muchas maneras y en diversos tonos. Ante la inmensidad cósmica, Carl Sagan pensaba que la exclusividad cósmica del ser humano significaría un espantoso desperdicio de espacio; John A. Ball, por su parte, defendió la hipótesis de que la tierra era sólo una jaula más en un gigantesco zoológico intergaláctico regido por seres infinitamente más inteligentes que nosotros. Por su parte, Arthur C. Clarke dio en el clavo al afirmar: “Estoy seguro de que hay vida inteligente en el universo. Es sólo que ha sido lo bastante inteligente para no venir aquí”.[2]

Este debate sobre la posibilidad y la probabilidad de que haya vida en otros planetas se ha mantenido al margen de nuestra concepción de la forma que tendría esa vida extraterrestre. Hay una significativa distancia entre la duda razonable de la estricta especulación científica y la desaforada manía con que la imaginación de los hombres ha jugado a atribuirle forma y consistencia a los extraterrestres, ficciones relacionadas casi siempre con el pasmo de los hombres frente a progresos médicos y tecnológicos que ya no alcanza a descifrar y que rayan por ende en lo mágico. Decía un optimista C. G. Jung que los extraterrestres son ángeles tecnológicos.[3] Frente esto cabe añadir que, si se trata efectivamente de ángeles, lo que hay que preguntarse es si son malvados o bondadosos. La idea de un extraterrestre benigno de la estirpe de E.T. o de los *anunaki* promovidos por los teóricos del alienismo ancestral han prosperado poco frente a la oleada de extraterrestres perversos que han invadido nuestro planeta desde que Cyrano de Bergerac tuvo la genial idea de viajar a otros planetas con un cinturón de sacuelos repletos de rocío matinal.

Ω

Buena parte de las ficciones extraterrestres refleja claramente la mecánica del ogro devorador o la madre secuestradora articulada por los niños o las sociedades prelógicas: en otros espacios he sugerido que el monstruo abductor nace del binomio de miedo y deseo gestado en la angustia de separación del infante, ese miedo que experimentamos al individualizarnos o al inventarnos un rito de paso colectivo.

En el caso de la paranoia extraterrestres, el miedo al otro y el reprimido deseo de ser devuelto al feliz vientre del monstruo materno se suman a la aversión que sentimos hacia lo antiguo, lo lejano, aquello que representa al padre amante aunque distante que poco a poco nos desconoce y al que necesitamos desconocer para singularizarnos.

En un extremo, este mecanismo catártico de la angustia de separación y el miedo al otro puede derivar de manera explosiva en fantasías de agresividad intrafamiliar o, de plano, en sublimaciones ficcionales de experiencias paralelas al abuso físico o psicológico. Desde una perspectiva más sobria y colectiva la narración extraterrestre se confunde de manera espontánea con numerosas narrativas religiosas, particularmente el judaísmo y el cristianismo, que hablan de epifanías de luz celeste, ascensiones, asunciones y arrebatamientos multitudinarios. Kaminer, que considera las abducciones extraterrestres como narrativas pseudo y psico-religiosas, se atreve a invocar las raíces narcisistas e histéricas de ambas narrativas: “Los delirios de grandeza que exhiben quienes afirman haber sido abducidos por extraterrestres resultan especialmente patéticos. Uno de los clientes de John Mack cuenta que tuvo una infancia solitaria y que sus únicos compañeros fueron los alienígenas. Las personas presuntamente abducidas suelen decir que siempre se han sentido especiales o diferentes. Ahora ya saben que su alienación no eran imaginaciones suyas.”[4]

Llama efectivamente la atención cuán semejantes pueden llegar a ser las ilustraciones de la abducción extraterrestre y las del arrebatamiento escatológico en el que aún confía ciegamente buena parte de la población cristiana contemporánea. En unas y otras, individuos de todas las razas, oficios y edades ascienden a los cielos en cuerpo y alma, sea insertos en tubos de luz que los conducen a las entrañas de platillos voladores, o bien en aéreas asunciones más allá de las nubes, donde nos aguarda una deidad benevolente e impaciente que va limpiando el mundo antes de iniciar su arrasamiento apocalíptico.

Con estas y parecidas narrativas se manifiesta desde hace siglos el prurito de la especie humana por atribuirse una pureza y una posibilidad de redención, así como de desligarse

de las ataduras de la gravedad terrestre sin tener que saldar el engorroso trámite de morirse. Y se encarna asimismo el miedo a la ineluctable ausencia propia o ajena que implica el hecho mismo de la muerte. Desde luego, tanto en las abducciones como en los arrebatamientos hay una consagración de la selectividad: no cualquiera ha sido ni puede ser conducido a los cielos; no cualquiera merece el premio de la asunción, el rapto o la evasión providente de las miserias de la vida cotidiana. Sólo unos cuantos podrán ver el otro lado del espejo y vivir para contarlo. Poco importa si en ese mundo-más-allá-del-mundo nos veremos sometidos a oprobiosos análisis genitales, o si simplemente nos sentarán en una acolchonada nube para ver en primera fila cómo a los otros —los impuros, esos desgraciados que hicieron de nuestra vida un infierno— se los lleva el demonio. Lo que importa en estas fantasías es poder afirmar que a nosotros sí nos ha tocado vivir lo extraordinario, y que hemos sido señalados por los hados, por dios o por seres más inteligentes que nosotros para experimentar lo que a los demás les ha sido escamoteado.

Ω

La noción del arrebatamiento fue acuñada en el siglo XIX a través de una interpretación acomodaticia y purista de ciertas epístolas paulinas. En cambio, la idea de la abducción extraterrestre sólo prosperó en la segunda mitad del siglo XX, en parte por la tensión místico-tecnológica acendrada durante la Guerra Fría, en parte por la laicización sólo aparente del milenarismo fundamentalista cristiano que entonces privaba y priva aún sobre la cultura estadounidense, que sigue siendo la nación más religiosa del planeta.

El arranque de la paranoia ante un secuestro extraterrestre detonó en esos tiempos una narrativa tan terrible como morbosa, cargada de connotaciones sexuales, neuróticas y hasta raciales. Esta narrativa cayó en tierra fértil para que a partir de ella se trazara una burda mitología de la abducción cósmica a la que poco después se sumaría la iconografía del hombrecito verde o cetrino. Cuando en 1952 los esposos Hill entregaron a la prensa tabloide y la pseudociencia su relato

de un secuestro extraterrestre, el mundo estaba ávido de una narrativa que le permitiese sublimar su pasmo ante el devastador triunfo de la tecnología bélica así como de su necesidad de dar cara a un enemigo que por ficticio fuese más controlable que el polimorfo aunque demasiado humano enemigo soviético. De nada sirvieron las contradicciones ni la evidente fantasía pánica que contenían las declaraciones de la pareja Hill: por más desaforado, fragmentario y absurdo que fuera su relato, los Hill fueron acreditados como pioneros de la paranoia alienígena porque era justamente eso lo que necesitaba la humanidad para sublimar los horrores de la Guerra Fría.

Aunado al tragicómico testimonio de los Hill y a los avistamientos de objetos no identificados por los muy fiables pilotos estadounidenses —así como al más elaborado caso de un cadáver extraterrestre rescatado en el pueblo de Roswell—, los hombrecitos verdes no tardaron en disparar una elaborada fantasía alienígena que, acompañada por el horror a la rebelión robótica, acabaría por destronar visiblemente a los monstruos del romanticismo decimonónico. Sólo con el paso del tiempo, según se relajaban las tensiones de la amenaza nuclear, el hombrecito verde y la abducción extraterrestre comenzaron a ser vistos como algo más apacible e incluso deseable mientras se mantuviese dentro de los límites de la fantasía paranoica. Durante décadas, los secuestros intergalácticos se habían desarrollado en los dominios del miedo o, mejor dicho, de la suma de todos los miedos. Uno tras otro, tanto en los tabloides como en la ficción cinematográfica, ciudadanos comunes eran arrebatados de noche y conducidos al interior de naves espaciales donde al parecer se les sometía a indecibles torturas similares a las que el doctor Mengele y sus émulos habrían aplicado sobre sus indefensos y humanos conejillos de laboratorio, siempre, eso sí, con la rara atención de un oportuno borramiento de memoria antes de una amable devolución del investigado al Más Acá. Una vez de regreso en la tierra, a los secuestrados había que someterlos a otros análisis no menos agresivos a fin de que recordasen lo ocurrido: la hipnosis permitió que aquellos testigos del viaje ultramundano moderno invocasen inúmeras variantes a la

tópica caracterización de los hombrecitos verdes. Cabezas cada vez más grandes, narices cada vez más pequeñas, ojazos cada vez más oscuros, tonalidades del verde cada vez más próximas al gris surgieron de la fantasía de aquellos hombres y mujeres que seguramente articulaban así los borrones de la frustración cotidiana, la impotencia tecnológica o del abuso en la infancia.

Entretanto el cine y, más adelante, la televisión se atrevieron con variantes más osadas y aterradoras de aquellos extraterrestres que habían elegido el peor momento de la historia humana para visitarnos e investigarnos. De repente el aduendado hombrecito verde de los Hill —aquel feto lampiño y superdotado en directa proporción con su frialdad científica — aumentó en fuerza, estatura, voracidad y maldad; su aspecto antropoide perdió muchas de sus facciones de humano hiperevolucionado para adquirir los rasgos más amenazadores del animal que desde siempre amenaza con devorarnos o los de la máquina perversa en rebelión: fauces, garras, colmillos y pelo cada vez más abundante fueron atribuidos al extraterrestre para recordarnos la eterna latencia y la mucha potencia de la venganza de una naturaleza que resultaba cada vez más hostil en un siglo urbanizado hasta el escándalo. Paralelamente, los rasgos robóticos, las cargas eléctricas y las pinzas metálicas crecieron también en los corpazos marcianos de nuestros secuestradores para advertirnos que no sólo la naturaleza se resistía a ser nuestro refugio, sino que la iniquidad de los avances tecnológicos era directamente proporcional a la inteligencia de la civilización que los controlaba.

Ω

En algún punto de nuestra historia reciente el abductor extraterrestre dejó de bastar para exorcizar los demonios de la humanidad insatisfecha por el tedio cotidiano o harta de sentirse amenazada por sus congéneres. De pronto ya no eran suficientes los secuestros extraterrestres como narrativas para la catarsis del abuso sexual, el vacío ultramoderno, el miedo a la tecnología y la naturaleza destructora, o el simple deseo de ser un elegido consagrado en la estratosfera: ahora había que

traer al extraterrestre a casa, meterlo en nuestra cama, conducirlo con nuestro líder. Ya los secuestradores de los Hill nos habían escudriñado como a bestias de laboratorio, ya habían descubierto cuán poco interesantes especímenes éramos, ya su gesto de devolvernos a casa nos había dejado con la sensación de que nuestro papel en la galaxia era mucho menos importante de lo que habíamos pensado desde el Renacimiento. Ahora nuestro miedo y nuestro deseo de ver reivindicada nuestra importancia en el cosmos tendría que ser resuelta con la invasión extraterrestre: definitivamente debíamos resultar apetitosos para los otros, la Tierra al menos debía ser un valioso proveedor de recursos naturales, incluidos los hombres como alimento. La dignificación de la especie humana y del pequeño tercer planeta en el Sistema Solar fue llevada a cabo con la construcción de relatos no menos paranoicos que el abduccionismo o el avistamiento de ovnis. Escribe Harpur: "En una época en que la humanidad estaba considerando los viajes al espacio y se preocupaba por la superpoblación y la bomba atómica, era natural que aparecieran 'señales en los cielos' como ovnis con formas que reflejan nuestra propia fantasía tecnológica".[5] En efecto, poco después o paralelamente a los casos Hill y Roswell se pasó a la convicción generalizada de que la Tierra era regularmente visitada por extraterrestres, y que el resultado de sus exploraciones los había llevado a decidir, como afirma Tim Burton, que "este planeta nos gusta, nos lo quedamos".

Sin disputa, la reedición en 1927 y la lectura radiofónica de *La guerra de los mundos* es la cúspide de la invasión extraterrestre apocalíptica. Con esta obra publicada originalmente en 1898, H.G. Wells habría establecido los cánones que del marciano y el platillo volante se incorporarían más tarde al inconsciente colectivo, particularmente en el matrimonio Hill y en sus entusiastas imitadores. Fue Wells quien consagró a Marte como el hogar proverbial de los alienígenas hostiles y el primero en presentarlos como seres de macrocéfalos, de rasgos faciales mínimos, y sobre todo hostiles al género humano. La obra fue reeditada e ilustrada en 1927, sólo dos años antes de la crisis económica que cimentó el ascenso del nazismo. Poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, la escandalosa

versión radiofónica de *La guerra de los mundos* subrayaría las líneas de una versión del extraterrestre no sólo como secuestrador sino como franco invasor, una idea que se reflejaría en adelante y hasta ahora en cada una de las paranoias xenófobas de la humanidad. Así lo ha definido Moffit, acaso el mayor experto mundial en iconografía extraterrestre: "En la actualidad, E.T. significa *Earthling Terrorist*. Hoy, como todos sabemos, estos extraterrestres posmilenarios habitan de verdad entre nosotros como 'durmientes'; estos criminales deben ser llevados ante la justicia. Hoy el 'ovni' de los extraterrestres resulta ser un avión secuestrado, que se convierte en un mortífero misil dirigible."[6]

Después de dos guerras mundiales que habrían consagrado lo mismo la miseria humana como los peligros de la tecnología, la sociedad occidental no dejaría de mirar al cielo con una suspensión tal de la incredulidad, que los avistamientos y las ficciones de invasión extraterrestre se convertirían en nuestro pan cotidiano durante la segunda mitad del siglo XX.[7] Tarántulas gigantescas, ovnis dotados de cañones láser, hombrecitos verdes gradualmente transformados en colosales insectos, toda la caterva de alienígenas hostiles a la humanidad permitió a los crédulos sobrellevar bien que mal el temor a la bomba, disimular su xenofobia y utilizar la fantasía como válvula de escape de un espíritu de autodestrucción apocalíptica del que antes se había ocupado la religión. "Muchos de nosotros —dice Susan Clancy, autora de *Abducted: How People Come to Believe They Were Kidnapped by Aliens* (2005)— ansiamos establecer contacto con lo divino, y los alienígenas son una forma de asumir el conflicto entre ciencia y religión."[8] La frase invoca a los ángeles tecnológicos de Jung pero encierra asimismo la respuesta dialéctica a todo proceso de narrativa extraterrestre: ante lo incomprensible y lo aparentemente inconciliable, sólo la fantasía puede confrontar con éxito ciertas tesis y ciertas antítesis. La síntesis, sin embargo, tenderá a ser monstruosa y agresiva: sabemos que la deformación física en la caricatura, la desproporción o la pluralidad sólo expresan deformaciones ontológicas. Pero ¿qué o a quién refleja exactamente el horrible extraterrestre?

¿Qué héroe clásico se refleja en el espejo cóncavo de los ovnis y los marcianos? La respuesta la propone Paul Davies: “En cierta forma, nuestra búsqueda de vida extraterrestre es en realidad la búsqueda de nosotros mismos —quiénes somos y cuál es nuestro lugar en el espectro del cosmos.”[9] Que los alienígenas sean monstruosos y agresivos sólo refleja la idea que tiene la humanidad de sí misma sobre su propia, irremediable monstruosidad.

REFERENCIAS Y AGRADECIMIENTOS

El recorrido de este ensayo ha sido largo aunque poco accidentado. Es posible que su origen inmediato se encuentre en el trabajo que derivó en un libro hermano de éste, *La industria del fin del mundo*, y acaso también en el ensayo *La vida íntima de los encendedores*, para el cual emprendí una reflexión sobre el animismo ultramoderno que inevitablemente había de conducirme al tema del miedo y a la teoría del monstruo.

Creo, sin embargo, que la semilla remota de estas líneas debe hallarse en mis primeras lecturas de la literatura romántica, tan dada a lo monstruoso, así como a un alud de series televisivas y películas de calidad diversa que alguna vez me horrorizaron tanto como me deleitaron. Versiones primitivas de estas aproximaciones monstruosas vieron alguna vez la luz en suplementos literarios hoy extintos o en vagas antologías teratológicas, siempre bajo la protección de grandes teóricos del miedo recabados y rearmados en la obra incontestable de Jean Delumeau. A los cínicos ingleses y los teóricos conocidos de lo sublime y lo siniestro he visto añadirse con el tiempo a estudiosos estupendos de lo monstruoso en el arte y en el mundo: Marina Warner, Rafael Cardín, Bruno Bettleheim, Gaby Wood, George Frazer y Sybille Birkhäuser-Oery, por mencionar sólo a algunos de los más conspicuos.

En este libro he procurado dar forma a los hallazgos y deslumbramientos de todos estos teratólogos, psicólogos, sociólogos y mitógrafos. He hecho lo posible para estructurarlos con una consistencia que no habría sido posible sin el apoyo, la discusión y la crítica siempre entusiasta de mis colegas y alumnos con los que compartí seminarios de Teoría del Héroe y Teoría del Monstruo en la Universidad de

las Américas y la Universidad Iberoamericana. A todos ellos, así como al apoyo de la Fundación Guggenheim y del Sistema Nacional de Creadores de Arte, mi agradecimiento.

Notas

Proemio
The Incredible Fear Machine

[1] PADILLA, Ignacio, *La industria del fin del mundo*, México, Taurus, 2012.

Libro Primero
El combustible pánico

I. Apoteosis del hombre que tuvo miedo

[1] SLOTERDIJK, Peter, *Ira y tiempo*, Madrid, Siruela, 2010, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] Gil Calvo propone que el vacío generado ante las dudas que naturalmente proponía el triunfalismo neoliberal habría sido cubierto por una fe desmedida en la tecnología, concretamente en la revolución de las comunicaciones en la era digital. Y este salvacionismo tecnológico venía a sumarse a las tesis neoliberales del fin de la historia que consideraban instaurado el definitivo progreso humano tras el triunfo irreversible del capitalismo democráctico, consumado con la caída del Muro de Berlín. De ahí que se creyese con fe de carbonero en los poderes mágicos y las virtudes místicas de las nuevas tecnologías digitales y virtuales, que aterraban tanto como maravillaban." GIL CALVO, Enrique, *El miedo es el mensaje: riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*, Madrid, Alianza, 2003, p. 12. Esta tabla de salvación cibernética, sin embargo, acabaría también por causar un sentimiento de decepción con nuevos miedos.
[4] BAUMAN, Zygmunt, *Miedo líquido*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 11.
[5] Desde una perspectiva estrictamente mediática y ultramoderna, Enrique González Duro, sucesor de Delumeau en la historiografía del miedo, suscribe la opinión de Bauman y se suma a los catastrofistas del pánico contemporáneo. En su opinión, el espejismo de una sociedad satisfecha va a parejas con la realidad de una insatisfacción que se suma al temor de perder o no tener:

“Pese a la brillante apariencia de la “satisfacción establecida” que presenta la sociedad posmoderna, persiste en el individuo la represión de sus más prístinos deseos, una represión generalizada pero inadvertida que genera contradicciones y conflictos internos y que produce un malestar difuso, de contornos desdibujados y de raíces dispersas e ignotas. GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Biografía del miedo: los temores en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Debate, 2007, p. 272.

II. SENTIR MIEDO: EL MONSTRUO DE MUCHOS OJOS

[1] Citado por ROBIN, Corey, *El miedo. Histora de una idea política*, México, FCE, 2009, p. 28.
[2] DELUMEAU, *El miedo en Occidente*, México, Taurus, 2005, p. 28.
[3] GONZÁLEZ DURO, *op. cit.*, pp. 40-41.

III: PENSAR EL MIEDO: DIÁLOGO CON DUENDES

[1] *Ibid.*, p. 10.
[2] ROBIN, *op. cit.*, p. 12.
[3] Citado por DELUMAEU, en *op. cit.*, p. 21.
[4] GORE, Al, *Ataque a la razón*, México, Taurus, 2005, p. 35.
[5] Citado en *idem.*, p. 36.
[6] *Idem.*
[7] DURKHEIM, *Los orígenes del pensamiento religioso*, México, FCE, 1984, p. 45.
[8] Citado por BAUMAN, *op. cit.*, p. 11.
[9] Citado por DELUMEAU, *op. cit.*, p. 22.
[10] Citado en *ibid.*, p. 21.

IV. MIEDO Y PODER: LA ESPADA DEL CAPITAL PÁNICO

[1] Sören Kierkegaard fue ciertamente el responsable de que el miedo fuese incorporado al ámbito filosófico más allá de la estética y más acá del pensamiento existencial en el dominio de las reflexiones contemporáneas sobre la libertad como condena. El danés, sin embargo, no estaba del todo consciente del carácter filosófico de sus aportaciones. A su entender, su trabajo vinculaba la idea del miedo antes con la psicología y la mística que con la metafísica: “La angustia —escribió— es una categoría del espíritu que sueña, y en cuanto tal pertenece, en propiedad temática, a la Psicología. En el estado de vigilia aparece la diferencia entre yo mismo y todo lo demás mío; al dormirse, esa diferencia queda suspendida; y, soñando, se convierte en una sugerencia de la nada”. KIERKEGAARD, Sören, *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 86.
[2] *Ibid.*, p. 88.
[3] DELUMEU, *op. cit.*
[4] Citado por BAUMAN, *op. cit.*, p. 7.

[5] Citado por DELUMEAU, *op. cit.*, p. 33.
[6] Citado en *ibid.*, p. 29.
[7] *Ibid.*, p. 28.
[8] ROBIN, *op. cit.*, p. 18.
[9] GORE, Al, *op. cit.*, p. 57.

V. GOZAR EL MIEDO: EL MERCADO DE LA SUBLIMIDAD

[1] Citado en BAUMAN, *op. cit.*, p. 23.
[2] Citado en DELUMAU, *op. cit.*, p. 39.
[3] EAGLETON, Terry, *Terror Santo*, Madrid, Debate, 2008, p. 62.

VI. VENDER EL MIEDO: LA HUELLA DEL MARTES NEGRO

[1] SOYINCA, Wole, *Clima de miedo*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 23.
[2] Soyinca elabora más adelante los miedos recientes, en particular, el reemplazo del miedo a la bomba atómica por el miedo a los explosivos caseros al alcance de cualquiera: "Hace unos cuantos decenios la existencia del miedo colectivo tenía una faz que era reconocible de inmediato: la bomba atómica. Si bien esta fuente de miedo no ha desaparecido del todo, puede decirse que hemos dejado atrás el miedo a la bomba. El actual clima de miedo también incluye una amenaza nuclear, pero la bomba atómica es sólo un arma más en su arsenal, la teórica bomba de bricolaje que cabe en una maleta y que puede montarse en el lavabo más próximo". *Ibid.*, p. 22.
[3] EAGLETON, *op. cit.*, p. 16.
[4] GIL CALVO, *idem.*

LIBRO SEGUNDO
FESTÍN DE MONSTRUOS

I. MI VIDA EN EL MERCADO PÁNICO

[1] WARNER, Marina, *No Go the Bogey Man*, Nueva York, FSG, 1998, p. 6. La traducción es nuestra.
[2] QUIRARTE, Vicente, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2005, pp. 13-14.
[3] SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor, *Tratado de monstruos: Ontología y teratología*, México, Plaza y Valdés, 2003, p. 300.
[4] *Idem.*

II. GUÍA GOURMET DEL PERFECTO CANÍBAL

[1] CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1969, p. 173.
[2] Citado en *idem.*
[3] Citado por CARDÍN, Alberto, *Dialéctica y canibalismo*, Barcelona,

Anagrama, 1994, p. 74.

III. SINESTER KLAES O EL OGRO REDIMIDO

[1] Gerry Bowler, biógrafo de Santa Claus que considera que la raigambre ogresca de Santa Claus es una exageración, reconoce sin embargo el combate simbólico e iconográfico que en la Alta Edad Media sufrió la figura de San Nicolás: "Una colección de greñudas criaturas salvajes surgió de la extraña metamorfosis sufrida por San Nicolás. Aunque se prohibió que su imagen santa y episcopal apareciera, apareció en una variedad de formas amenazadoras y semibestiales. Como Ru-klaus (Nicolás el duro), Aschenlas (Nicolás de las cenizas) o Pelzinckerl (Nicolás peludo), quienes servían para recordar a los niños malos que sus pecados ameritaban una buena golpiza o incluso ser arrojados en una canasta a un destino truculento." BOWLER, Gerry, *Santa Claus: Una biografía*, México, Diana, 2007, p. 33.

[2] El término "coco" proviene de la lengua portuguesa, en la que significa sencillamente fantasma o espíritu. El término está presente en la literatura medieval y prospera en el Renacimiento, señaladamente en la obra de Miguel de Cervantes, siempre a parejas con el término "espantajo". Célebre es también el aguafuerte con que Francisco de Goya ilustra el verso popular de una nana que canta "Que viene el coco y te comerá".

[3] WARNER, *op. cit.*, p. 10. La traducción y las subsiguientes son nuestras.

[4] *Idem.*

[5] Henry Dontenville hace derivar el nombre de este ser de la definición del poeta latino Ennio: *Pluto latine est Dis Pater alii Orcum Vocant*. Orco, dios de la mansión subterránea, como su madre Orca. Ambos seres presentan el rasgo saturniano de devorar niños pequeños. Citado en CIRLOT, *op. cit.*, p. 345.

[6] *Ibid.*, p. 12.

[7] Si bien el mediterráneo Pedro el Negro prevalece, hay compañeros germanos de Santa Claus igualmente siniestros, figuras demoníacas tales como Krampus y Cert. BOWLER, *op. cit.* pp. 32-33.

IV. ESCARNIO DE LA MADRASTRA

[1] A Caro Baroja debemos los más sesudos estudios antropológicos de la brujomanía en España y sus colonias. Frazer, por su parte, hizo aportaciones antropológicas en un sentido bastante más amplio, y si bien su aproximación es ante todo un estudio de la magia en general, no pudo menos que recalar en los vínculos positivos y negativos que la brujomanía en particular y la magia en general tienen con las nociones más arraigadas de la figura femenina en numerosas culturas. Su aproximación, en la primera mitad del siglo XX, es poco optimista en lo que toca a la

prevalencia de la imagen de la mujer en las sociedades patriarcales, sociedades en las que sin embargo fluye secretamente del dominio de la mujer: "Si alguna vez las mujeres creasen dioses, lo más probable es que les darían rasgos masculinos, no femeninos. En realidad, los grandes ideales religiosos que han dejado una huella indeleble en el mundo parecen haber sido siempre producto de la imaginación masculina. Los hombres crean dioses y las mujeres los veneran. El culto a los ancestros y el linaje matriarcal ofrecen juntos una explicación simple y completa de la superioridad de las dioses sobre los dioses en aquellas sociedades donde estas condiciones prevalecen. Es natural que en sus oraciones los hombres le otorguen a sus ancestros femeninos un lugar preponderante, pues es de ellos que proviene su ascendencia". FRAZER, James George, *La rama dorada: magia y religión*, FCE, México, 2011, p. 304.

[2] CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, Susana, *Diosas, brujas y vampiresas: El miedo visceral del hombre a la mujer*, Bogotá, Norma, 2009.

[3] PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, Sansoni, 1988, p. 165.

[4] DELUMAEU, *op. cit.*, p. 210.

[5] Citado en CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, *op. cit.*, p. 44.

[6] BIRKHÄUSER-OERI, Sybylle, *La llave de oro: Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Madrid, Turner Noema, 2003, p. 26.

[7] *Idem.*

[8] Citado en *ibid.*, p. 24.

V. NATURALEZA MUERTA CON PALOMAS

[1] SANTIESTEBAN, *op. cit.*, p. 301.

[2] CASTILLEROS, Silvia Eugenia, *Aberraciones: El ocio de las formas*, México, UNAM, 2008, p. 10.

[3] *Idem.*

[4] El soberbio hombre occidental agobiado por la culpa tecnológica dejó primero que en el cine sus ciudades fuesen arrasadas por los enorme King Kong o Godzila, animales indomables a los que era necesario aniquilar; llegó luego la domesticación del monstruo, la reducción a la pantalla chica de delfines, canguros, chimpancés, osos, perros y hasta leones plenamente domesticados cuyo valor se medía en términos de su sumisión y su semejanza con el hombre; finalmente, acudiendo al llamado rebelde del tiburón de Steven Spielberg y los pájaros de Hitchock, los monstruos regresaron a la pantalla grande, crecieron y se multiplicaron para recordarnos que nunca la naturaleza será por entero domesticada, entonces se liberaron nuestras fobias animales en forma de pulpos, orcas y osos gigantescos o en enjambres y parvadas asesinos que reactivaron el combate de una sociedad contra sus eterno miedo al universo natural. Puede ser que a últimas fechas nuestra culpa atómica nos haya devuelto a apreciar a la mansa orca cautiva llamada Willy, pero el imperativo de liberarla no durará mucho: en cualquier momento, estoy seguro, volveremos a

luchar contra el animal que puebla desde siempre nuestras pesadillas.

[5] CIRLOT, *op. cit.*, p. 173.

[6] CIRLOT, *op. cit.*, p. 289.

[7] FONTENROSE, Joseph, *Python: Estudio del mito deifico y sus orígenes*, México, Sexto Pisto, 2009, p. 29.

[8] Dice Campbell sobre los monstruos: "Son personificaciones preliminares del peligroso aspecto de la presencia y corresponden a ogros mitológicos que ciñen el mundo convencional, o a las dos hileras de dientes de la ballena. Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis. Su carácter secular queda fuera, lo abandona como las serpientes abandonan su piel". CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2000, p. 90.

VI. LA MALEZA DE LOS FANTASMAS

[1] SANGSUE, Daniel, *Fantômes, espirits et autres morts-vivants*, París, Librairie José Corti, 2011, p. 17. La traducción es nuestra.

[2] GRAF, Arturo, *El diablo*, Barcelona, Montesinos, 1991, p. 35.

[3] "What is a ghost? Stephen said with tingling energy. One who has faded into impalpability through Death, through absence, through exchange of mannersm." JOYCE, James, Ulysses, citado en http://quotes.dicionary.com

[4] En opinión de Graf, entre los hombres no civilizados "el alma es una exhalación, o un vapor ligero, y se puede ver bajo la apariencia de 'espectro'". GRAF, *op. cit.*, p. 35.

[5] SCHOPENHAUER, Arthur, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, Madrid, Valdemar, 1998, p. 17.

[6] HARPUR, Patrick, *Realidad daimónica*, Girona, Atalanta, 2007, p. 75.

[7] Esto nos conduce irremediablemente a preguntar, tanto a culturas como a individuos: "Dime cómo son tus fantasmas y te diré quién eres".

[8] En *Durmiendo con extraterrestres*, su brillante estudio de los vínculos de las narrativas monstruosas con la religión y la superchería en la modernidad, Wendy Kaminer pregunta: "Si una de las ironías constantes del progreso científico es que fomenta postulados seudocientíficos. La mayoría de quienes no somos licenciados en ciencias estamos, en última instancia, a merced de las autoridades científicas. Si creemos a pie juntillas las explicaciones detalladas de lo que son los viajes espaciales y la quimioterapia, ¿por qué dudar de las explicaciones igualmente 'científicas' de los viajes a través del tiempo o de la PES? A veces, cuanto más atraída se siente la gente por lo sobrenatural y mayor es su hostilidad al escepticismo de los científicos, más receptiva se muestra a la seudociencia en la que se apoyan sus creencias. La apelación a sistemas energéticos, frecuencias vibracionales y referencias sin sentido a la física cuántica es una constante en la literatura New Age". KAMINER, Wendy, *Durmiendo con*

extraterrestres, Barcelona, Alba Editorial, 2001, p. 201. En este mismo sentido, Ronald H. Fritze se resigna: "No podemos escapar de la seudohistoria ni tampoco de la seudociencia. La única diferencia es que ahora existen más ideas seudohistóricas y seudocientíficas, y otros medios para difundirlas además de los libros. El sistema de propagación de los seudohistoriadores y seudocientíficos pone hoy en día al servicio de los charlatanes los recursos del cine, la televisión, la radio, las revistas e internet". FRITZE, Ronald H., *Conocimiento inventado*, Madrid, Turner Noema, 2010, p. 12.

VIII. La muñeca de Descartes

[1] Sobre los monstruos o sus creadores —al fin y al cabo los auténticos monstruos— Quirarte ha escrito: "En ambos casos sufren inicialmente el rechazo de la sociedad: están fuera de la norma, sacuden nuestra rutina para ofrecernos el fugar esplendor de la sorpresa". QUIRARTE, *op. cit.*

[2] TOICHITA, Victor I., *Simulacros: El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006, p. 289.

[3] Ver PADILLA, Ignacio, *La vida íntima de los encendedores: animismo en la sociedad ultramoderna*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009.

[4] BALL, Philip, *Contra natura: Sobre la idea de crear seres humanos*, Madrid, Turner Noema, 2012, p. 148.

[5] Victor I. Stoichita enuncia numerosas tesis sobre el simulacro, y en su listado pervive de manera impenitente la paradoja, la contradicción aneja al ejercicio cotidiano de la humanidad por mirarse en su doble y reproducirlo. El simulacro, dice el autor, no representa sino que es. Construido mediante la técnica, la magia y el arte, solos o en combinación, el simulacro es transgresión, apunta al cuerpo de la imagen, es un efecto de muerte al tiempo que un efecto de resurrección, es lo mismo una cuestión de circulación de energías que un efecto de doble, pues reproduce la historia del arte, la historia de lo viviente, la historia de los soportes de la representación. Había que añadir a esto que el simulacro dobla también la historia del propio simulacro. En todo autómata hay una *mis en abîme* del hombres cóncavo que se refleja en un juego infinito de espejos también cóncavos. Véase nota 59.

IX. Condúcenos con tu líder

[1] VERMA, Surendra, *Why Aren't They Here?*, Londres, Icon Books, 2007, pp. 4-5. Las traducciones de ésta y restantes citas son nuestras.

[2] *Ibid.*, p. 5.

[3] *Ibid.*, p. 207.

[4] KAMINER, *op. cit.*, p. 157.

[5] HARPUR, *op. cit.*, p. 55. Sobre los ovnis, escribe más adelante el autor: "Los ovnis son ambiguos. Por una parte simbolizan la desintegración de la unidad psíquica, llegando en gran número y con multitud de formas, no tan sólo de disco o circular, sino enormes o minúsculas, lenticulares o cónicas aladas o sin alas, con o sin alerones, etc. (a duras penas son idénticos dos avistamientos, lo que juega en contra de la hipótesis de las naves espaciales). Por otra parte, simbolizan el potencial de reintegración —la completud, el sí-mismo— apareciendo también por separado y con formas como los mandalas". *Idem.*

[6] MOFFIT, John F., *Alienígenas*, Madrid, Siruela, 2009, p. 175.

[7] Moffit ha demostrado sobradamente que la imaginación del ovni es previa a las visiones marcianas o antropoides. En su opinión, los primeros son, por encima de los segundos, "la manifestación física más ostensible de la 'explosión de lo oculto'". *Ibid.*, p. 110.

[8] Citada en VERMA, *op. cit.*, p. 206.

[9] Citado en *ibid.*, p. 215.

Bibliografía

BALL, Philip, *Contra natura: Sobre la idea de crear seres humanos*, Madrid, Turner Noema, 2012.

BAUMAN, Zygmunt, *Miedo líquido*, Barcelona, Paidós, 2007.

BIRKÄLJSER-OERI, Sybylle, *La llave de oro: Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Madrid, Turner Noema, 2003.

BOWLER, Gerry, *Santa Claus: Una biografía*, México, Diana, 2007.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2000.

CARDÍN, Alberto, *Dialéctica y canibalismo*, Barcelona, Anagrama, 1994.

CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, Susana, *Diosas, brujas y vampiresas: El miedo visceral del hombre a la mujer*, Bogotá, Norma, 2009.

CASTILLEROS, Silvia Eugenia, *Aberraciones: El ocio de las formas*, México, UNAM, 2008.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1969.

DELUMEAU, *El miedo en Occidente*, México, Taurus, 2005.

DURKHEIM, *Los orígenes del pensamiento religioso*, México, FCE, 1984.

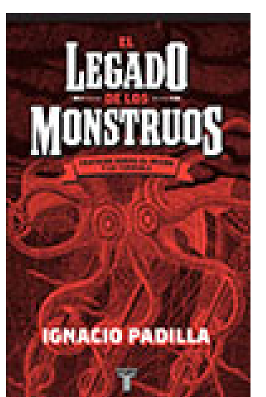
EAGLETON, Terry, *Terror Santo*, Madrid, Debate, 2008.

FONTENROSE, Joseph, *Python: Estudio del mito délfico y sus orígenes*, México, Sexto Piso, 2009.

FRAZER, James George, *La rama dorada: magia y religión*, México, FCE, 2011.

FRITZE, Ronald H., *Conocimiento inventado*, Madrid, Turner

Noema, 2010.
GIL CALVO, Enrique, *El miedo es el mensaje: riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*, Madrid, Alianza, 2003.
GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Biografía del miedo: los temores en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Debate, 2007.
GORE, Al, *Ataque a la razón*, México, Taurus, 2005.
GRAF, Arturo, *El diablo*, Barcelona, Montesinos, 1991.
HARPUR, Patrick, *Realidad daimónica*, Girona, Atalanta, 2007.
KAMINER, Wendy, *Durmiendo con extraterrestres*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.
KIERKEGAARD, Sóren, *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
MOFFIT, John F., *Alienígenas*, Madrid, Siruela, 2009.
PADILLA, Ignacio, *La vida íntima de los encendedores: animismo en la sociedad ultramoderna*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009.
____, *La industria del fin del mundo*, México, Taurus, 2012.
QUIRARTE, Vicente, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2005.
ROBIN, Corey, *El miedo. Histora de una idea política*, México, FCE, 2009.
SANGSUE, Daniel, *Fantômes, espirits et autres mortsvivants*, París, Librairie José Corti, 2011.
SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor, *Teoría de monstruos: ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.
SCHOPENHAUER, Arthur, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, Madrid, Valdemar, 1998.
SLOTERDIJK, Peter, *Ira y tiempo*, Madrid, Siruela, 2010.
SOYINCA, Wole, *Clima de miedo*, Barcelona, Tusquets, 2007.
TOICHITA, Victor I., *Simulacros: El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.
WARNER, Marina, *No Go the Bogey Man*, Nueva York, FSG, 1998.



¿Por qué y a qué tenemos miedo? ¿Es el miedo un instinto, una herida o una herramienta? ¿Cómo es posible que en algunos momentos podamos disfrutarlo e, incluso, lleguemos a buscarlo?

Ignacio Padilla examina, desde diversas perspectivas, una de las emociones humanas más profundas y primitivas para desarrollar una verdadera teoría del miedo y lo monstruoso.

La primera parte de *El legado de los monstruos* analiza el potencial del miedo como combustible estético y sociopolítico. La ficción -ya sea la ficción épica, religiosa, literaria o cinematográfica- nos permite procesar la energía liberada por el miedo y convertirla en un impulso creador. Esto lo han sabido y aprovechado numerosos artistas de todas las épocas, pero también muchos políticos y mercadólogos, que han lucrado y gobernado con el miedo.

En la segunda parte, el autor pasa revista a algunos de los principales monstruos de la historia. Ogros, brujas, fantasmas, zombis, vampiros, robots, extraterrestres: los monstruos cambian para ajustarse a los tiempos, pero siempre constituyen un espejo cóncavo en el que nos reflejamos horrorizados y embelesados. Pues -como la materia y la energía- los miedos no se crean ni se destruyen, sólo se transforman.

Ignacio Padilla (Ciudad de México, 1968 - Querétaro, 2016). Su obra narrativa, dramática y ensayística le ha granjeado una docena de premios internacionales y ha sido traducida a más de quince idiomas. Es autor de las novelas Si volviesen *Sus Majestades*, *Amphitryon* (Premio Primavera 2000), *Espiral de artillería* y *La gruta del toscano* (Premio Mazatlán de Literatura). En 2008 obtuvo el Premio de Cuento Juan Rulfo de París. Es también autor de los ensayos *El diablo y Cervantes* (Premio Guillermo Rousset Banda), *La vida íntima de los encendedores* (Premio Málaga 2008), *Arte y olvido del terremoto* (Premio Luis Cardoza y Aragón de Crítica de Artes Plásticas 2008).



El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible

Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. de C.V.
Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra núm. 301, 1er piso,
colonia Granada, delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11520,
Ciudad de México

ISBN: 978-607-11-2891-1

Conversión ebook: Kiwitech